

الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد

الدكتور/ عبد الله التطاوى



الكتاب : الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد
المؤلف : د / عبدالله الططاوى

رقم الإيداع : ١٩٥٩
تاريخ النشر : ٢٠٠٢

الترقيم الدولي : I.S.B.N. 977-215-536-2

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للناشر ولا يسمح
بإعادة نشر هذا العمل كاملاً أو أي قسم من أقسامه ، بالي
شكل من أشكال النشر إلا بإذن كتابي من الناشر

الناشر : دار غريب للطباعة والتوزيع
شركة ذات مسؤولية محدودة

الادارة والمطباع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)
ت: ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس: ٧٩٥٤٣٢٤

الستوزيع : دار غريب ٣١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة
ت: ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول
والمعرض الدائم : ٢٧٣٨١٤٢ - ٢٧٣٨١٤٣

تمهيد

حول مصطلح الصورة الفنية

- حول حدود المصطلح في النقد القديم والنقد الحديث .
- الصنعة والصورة في النقد العربي .
- مفهوم الصورة الفنية عبر ذاكرة الشاعر القديم وفهم الشاعر الحديث .
- البيان والخيال والصورة الفنية .
- القيمة الفنية للتتشبيه .
- البعد الاستعاري ومستوياته .
- المجاز وعلاقاته .
- البديع ودوره في الأداء التصويري .
- حول الصورة الفنية : موضعًا ومنهجًا لهذه الدراسة .

يبدو تحديد مصطلح «الصورة الفنية» - محور هذه الدراسة - أمرًا غير يسير ، خاصة حين يجد الدارس نفسه في زحام مجموعة من المفاهيم التي قد تتفق وتتقارب ، أو قد تختلف وتبتعد ، وقد يحتاج بعضها إلى وقفات طويلة لتدارك ما بينها من تقارب أو تباعد يختلف في مداه الحقيقي ، كما يتباين أثره في طبيعة الصياغة الجمالية للفن .

من هذه المفاهيم ما يتصل بدراسة الصورة الفنية انتلاقاً من تأمل ملامحها النفسية ، وأبعادها الفيزيقية الخالصة ، وهذا أقرب - في دراسته - إلى علماء النفس منه إلى نقاد الأدب ، ومنها ما ينطلق من جانب وظيفي يجعل مهمة الصورة ركيزته الأساسية ، ولا شيء وراء ذلك ، ومنها ما ينطلق من المفهوم البلاغي الذي دار حوله حوار القدماء أو طوره المحدثون ، وكلها مسائل تحتاج إلى ضرب من التحديد الذي يساعد الدارس على استكشاف طريقه ، واثقة من سلامة منهجه منذ بداية رحلته مع مقومات الصورة الفنية في الشعر ، خاصة حين يحاول تطبيق هذا المفهوم على شاعر قديم .

ولعل من الأهمية بمكان تحديد موقع الصورة الفنية في البلاغة العربية والنقل القديم ، ومدى ما آلت إليه من مفاهيم ، رسخت في أذهان القدماء ، فراحوا يتظرون من خلالها إلى الأعمال الشعرية التي أنتجتها قرائح فحول الشعراء عبر صور الحركة الأدبية المختلفة .

فقد فرق علماء البيان - أول ما فرقوا - بين الحقيقة والمجاز ولعل في هذه التفرقة بداية حقيقة للدرس البلاغي ، ذلك أن الحقيقة عندهم ترتهن بالكلمة المستعملة فيما وضعت له ، في اصطلاح يتم به التخاطب والتفاهم ، والمجاز ما استعمل فيما لم يكن موضوعاً له ، وكذلك كانت الكتابة بين أساليب التعبير غير المباشرة ، وهي لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه معه .

من هنا تبدو البساطة في بداية استعمال المفاهيم التي تعمدت صورتها ، وكثرت تفريعاتها بعد ذلك عند المتأخرین ، فلم يكن البلاغيون الأوائل يبغون من نظرتهم هذه إلا أن يروا الأشياء غير حقيقة تناقض ما نرى في الحياة ، وما نمده في عالم الواقع .

ومن خلال هذا الخيط المبدئي للتصور القديم يبدو واضحاً أن الصورة البلاغية لم تكن تتعدى نمطاً من الخلاص من عالم الحس ومدركته إلى عالم المعنى ومفاهيمه - إذا جاز هذا التعبير - أو هي إعادة تشكيل العلاقات بين الأشياء أو الخروج بها إلى عناصر جديدة ، فيها قدر من الوهم القائم من جانب المبدع من ناحية ، ثم من جانب المتلقى حال استقباله العمل في شكله الجديد ، ومدى استيعابه له وانفعاله به ، وتجاوبيه معه من ناحية أخرى .

وإذا كانت بوادر هذه الفكرة قد ظهرت عند البلاغيين ، فإنها لم تتم - بشكل كاف - عن إدراكيهم لنوعية المكافحة والمعاناة التي تمتلك الشاعر حين يشرع في خلق عمله الفني ، ثم تلك المكافحة الثانية التي يبني في أن توجد أو تخلق لدى المتلقى لحظة استقباله لذلك العمل ، حيث يعيش تجربة الشاعر مرة أخرى بنفسه ، وبالتالي يتمتع بالإدراك الجمالي للأشياء المبعثرة ، تلك التي أعيد تشكيلها في تصوير فني جميل ساهم فيه خيال الشاعر وانعكس من خلاله عواطفه وانفعالاته وقدراته الفنية .

فإذا اعتبرنا التصوير مرادفاً للتعبير المجازي ، كانت الصورة الفنية المفردة - على هذا المستوى - هي أي شكل من أشكال الكلام البلاغية ، يتضمن علاقة أو مقارنة بين مركبين أو عنصرين ، أو هي تعبير غير حرفي عن الواقع ، يختل في درجة وضوحيه أو غموضه ، ولكنه يجب أن يدرس في نطاق النص وسياقه الفني ، مما يضمن له الأصلة وعمق التأثير ، انطلاقاً في ذلك من أبسط وسائل التصوير الشعري ، وهو التشبيه ، وانتهاء بالرمز ، وبينهما الاستعارة والتشخيص وألوان البديع المختلفة .

وانطلاقاً من هذه الفكرة يمكن تقويم الأشكال البلاغية ، والوقوف على أوجه

الاختلاف بين أدوات التصوير الفنى ، حتى يمكن تحديد موضع كل منها بين درجات السلم الفنى الذى يتطور مع تطور الفنون البلاغية ، ويستمر مع تطور الفن الواحد تطوراً داخلياً فى ذاته ، فمثلاً الأشكال البلاغية ما يبدو سبيطاً منذ نشأتها ، ومنها ما هو معقد نتيجة تراكم فترات طويلة متواالية ، وتدخل عوامل معقدة أنتجتها مجموعة الانفعالات والمشاعر الإنسانية التى تكون فى صراع دائم مع الدهر ، صراع إلى إنسان مع الكون ما استمرا الحياة عبر أجيالها المختلفة .

ومن الأفضل - إذا كان الأمر كذلك - لا تحكم علينا فرضية واحدة ، بل يمكن أن نسمح لفرضيتين في آن واحد بالتحكم في حكمنا الأدبي ، أو لاهما : أي الصور البلاغية تكون أكثر عمقاً من حيث هي صورة منذ البداية ، وثانيهما : ما هي إمكانية الحكم من خلال نجاح الشاعر في إعادة تشكيلها ، أو في خلقها ابتداء ، أو في وضعها ضمن النسق العام محددة بمجموعة من العلاقات الفنية داخل السياق التصويرى في العمل ككل .

وهكذا يبدو دور الصورة البلاغية في الأداء الفنى في الشعر ممثلاً في كونها أداة الشاعر ووسيلته إلى التعرف على حقائق الأشياء ، ولكن هذا التعرف يفقد قيمة ، إذا تصورنا انفصال تلك الأشياء ، أو قيام كل منها مجردًا بذاته ، ذلك أن الواقع يقوم على نسيج متداخل من العلاقات ، يتميز بالتشابك والتماسك ، وينسحب هذا - بدوره - على الشاعر الذى تتولد لديه مجموعة من الانفعالات المعقدة ، يصبح من حقه أن يحاول تحديدها ، وهى تظهر - بالطبع - في مجموع الصور الفنية التي يرسمها في شعره .

وعلى أية حال فإن الشاعر يدرك إدراكاً ذهنياً مباشراً أنه يقدم علاقة شبه بين موضوعين ، على أساس من الوعى الداخلى والخارجي بهما ، مما يؤدي به إلى التدرج - بين شعراء عصره - في سلم الصور البينية ابتداء من التشبيه وانتهاء بالرمز .

ولذلك فإن بيان طبيعة الصورة في النقد العربي القديم ثم تحليل مفهومها عند النقاد المحدثين يصبح أمراً طبيعياً وضرورياً ، يشمل الحديث عن الصور البلاغية بكل أنماطها ، وما يحوطها به خيال الشاعر وحسه من رعاية ، ثم جهده

الفنى الذى يظهر فى كيفية تطويق قدراته الإبداعية على التشكيل الجمالى لها ، فإذا كان الشعر يخاطب فى الإنسان خياله وملكته التى تتقبل الفكر والشعور معاً فى وقت واحد ، فإن الوقوف عند مفهوم الخيال عند البلاغيين العرب وتلمس دوره فى الأداء الفنى للصورة الشعرية يصبح أمراً أكثر أهمية .

والخيال هو وضع الأشياء فى علاقات جديدة ، وهو سمة بارزة من سمات الأسلوب الأدبى ، لأنه يصور العاطفة ، أو ينقلها إلى السامع أو القارئ ، ويزرع المعانى ، ويلجأ إليه الأديب للإفصاح وحسن المرض وقوة الإبانة والتصوير ، ويرى القارئ والسامع الحقائق من ثابيا كل ذلك عن طريق خياله .

وتتبادر المقدرة الخيالية لدى الشاعر بحسب قدراتهم على استيعاب أسرار الحياة ، والتفاعل معها ، ولذا يصح أن يقال نجاح الشاعر أو فشله يمدى قدراته التصويرية على نقل التجربة والإحساس بفعل ملكة الخيال : « إن الشعر يقوى فينا تلك الملكة التي تجعلنا - ولو مدى لحظة قصيرة - أشخاصاً غير أنفسنا ، وسواء أصرنا بفعل الشعر وقوة الخيال ملائكة أو شياطين ، فحسبنا أن تكون لنا بفضل الشعر هذه القدرة التي ينقلب بها هذا الشخص أو ذاك فترة من الزمان ، لنشعر بشعوره ، فتألم لألمه ، أو نسر لسروره »^(١) .

وقد اعترف العرب قديماً بوجود قوة الخيال ، وقرنوها من الجاهلية بالشيطان ، وتصوروها نوعاً من الإلهام ، على نحو ما رددوه حول وادي عبقر وشياطين الشعراء ، وما تحدث به بعضهم عن آثار هذه القوى الخفية في نفسه ، وكيف أنها تغيب وتترجع ، فإذا غابت أصبحت خلص الضرس أهون عليه من قول بيت واحد من الشعر ، وقرنوا الإلهام أحياً بآزمة معينة ، وأوقات صالحة للنظم أو الإبداع ، بل إن ملامح فهمهم للخيال على هذا النحو قد دفعت بهم إلى الدفاع عنه ، حين ذهب بعض نقادهم إلى أن « الكذب المدعى في صور من الخيال ضرورة من ضرورات التعبير الفنى الذى يختلف فيه عن التعبير العادى »^(٢) .

(١) تشارلن « فنون الأدب » ص ٤٥ .

(٢) د . محمد زغلول سلام تاريخ النقد العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجرى ص ٤٤ .

وتحدث بعض النقاد العرب عن الخيال كنوع من الإلهام ، ولكنهم وقعوا في ازدواجية فكرية حين عجزوا عن التفريق الواضح بين عناصر ذلك الإلهام وكيفية اعتماد الشاعر على قدراته الفنية ، فطالبوه بتنظيم عملية التخييل : « ولقد قامت كل قواعدهم التقدية على التنظيم ، فاختتمت به اهتماماً بالغاً ، حتى في أوضاع الأمور التخييلية كالمجاز والتشبيه ، والاستعارة ، أى تنظيماً لعملية التخييل ذاتها» ^(١) .

ولذا حدث عندهم ذلك الخلط بين معلم الصنعة ومعالم الإلهام ، فتدخلت هذه المسائل بشكل يزيد العمل الفني غموضاً وتعقيداً . وببدو أن شعراء العرب كانوا أوسع أفقاً من علماء البلاغة في هذه المسألة ، حين خرجوا من دائرة الخلط بين الخيال والصنعة ، فأدركوا أن هناك لحظات للإبداع الفني يصاحبها الجهد والكد ، إلى جانب ما فيها من تلقائية ، تتمثل في فكرة الإلهام تلك ، فالفضل عندهم واضح بين الخيال وبين المقدرة الفنية على التشكيل . وقد ظهر ذلك بشكل تطبيقي في أشعارهم ، إذ كان بعضهم يستحوذ خاطره بالمناظر الطبيعية وبعضهم كان يرى الاستشارة العاطفية هي الطريق إلى الإبداع ، وكان أحدهم ينقلب أحياناً في بيته مصهوجاً قد غسل بالماء تنشيطاً لقوة الخيال على غرار ما يروى عن أبي تمام .

ومن هنا يختلف موقف هؤلاء الشعراء عن أولئك البلاغيين الذين قصرروا الخيال على ما لا يصدق به العقل فقط ، وهو ما صنفه بعض النقاد المحدثين في دائرة الوهم التي فصلوا بينها - من خلال خيوط دقيقة - وبين الخيال .

وهكذا تقف نظرة القدماء للخيال موقفاً وسطاً بين القصور والتضoj باختلاف طبيعة الفئات التي اتخذت منه موقفاً ، فئة تحدث عنه دون ممارسة ، فوقعت في خلط بينه وبين الواقع ، وفئة أخرى عاشت التجربة ، فكشفت عن علاقتها بمقدرتها الفنية المتميزة .

ومن وجهاً نظر تقديرية حديثة ترى الخيال لا يتوقف عند حد الممارسة العملية للتجارب ، ولكن الشاعر قد يكتب في موضوع لم يشهده ، ومع هذا يكون

(١) د. إحسان عباس فن الشعر ص ١٤٤ .

ثريًا بتصورات مصدرها خياله ، ومحورها التفاعل مع العقل والوعي ، وهذا ما حدا ببعض النقاد إلى التأكيد على حاجة الشاعر إلى حياة كاملة طويلة ، ليكتب قليلاً من أبيات الشعر البليفة : « فيظل في وصف التجارب الكثيرة التي يراها ضرورة من أجل أن ينظم قليلاً من الشعر »^(١) .

ويركز بعض النقاد العرب على بواطن التجربة لدى الشاعر ، ويبدو أن في هذا خروجاً على مقوله الآخرين الذين خلطا بين الخيال وبين الصنعة ، فقد تبه ابن قتيبة إلى جوهر هذه البواعث ، فكشف عن إطار التجربة الشعرية عن طريق الاستعانة بخيال الشاعر ، وأكد علاقة الحالات النفسية المختلفة بالشعر حين عدد الحوافز النفسية الدافعة لقوله ، مثل الطمع والشوق والطرب والغضب ، وما يثير بعض هذه الحوافز كالشراب والمناظر الطبيعية الجميلة ، بل يربط بين الشاعر والزمن « لأن بعض الأوقات ذو تأثير خاص في المزاج الشعري كأول الليل قبل تنفس الكري ، وصدر النهار قبل الفداء »^(٢) وأبعد من ذلك يتبه هذا الناقد إلى عنصر الجمهور ، وضرورة مراعاة الحالة النفسية للسامعين .

وعلى الرغم من هذا الاتجاه الذي يقدر ذاتية الشاعر في التركيز على تجربته ، فإن البلاغيين العرب قد ركزوا هذه الذاتية حول العقل ، ولم يتخذوا من الانفعالات والمشاعر الإنسانية أساساً لها مثلاً صنع الشعراً وبعض النقاد مثل ابن قتيبة ، وإن كان غيره من النقاد قد خالفه في نظرته النقدية حين فصل بين الخيال والصنعة بشكل يجعل العملية الشعرية إلى مجرد موروث ثقافي فحسب ، فقد نقل ابن رشيق نصاً عن الأصممي يذكر فيه كيف يصبح الشاعر فحلاً ، وبين بذلك النص المجال الثقافي للشاعر ، وكيف لا يضيف إليه أى عنصر آخر من موهبة أو خيال أو غيرهما ، قال الأصممي : « لا يصير في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعانى ، وتدور في مسامعه الأفاظ ، وأول ذلك أن يعلم المعرض ليكون ميزاناً له على قوله ، والنحو ليصلح به

(١) د. مصطفى ناصف الصورة الأدبية ص ٣٢ .

(٢) ابن قتيبة « الشعر والشعراء » ١٩ / ١٩٠٢ (ط . لين - ١٩٠٢) .

لسانه ويقيم إعرابه ، والتسبب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو بذم »^(١) .

وهنا نجد أنفسنا عند مفترق الطرق بين نظرة الشعراء العرب للخيال وإدراكيهم لبواعث تجاربهم الشعرية ، وبين نظرية البلاغيين القدماء الذين لم يستوضحوا العلاقة الحقيقة بين الخيال والصنعة الشعرية فخلطا بينهما ، وبين قسمين من النقاد أدرك بعضهم حقيقة الربط بين الأمرين ، وأغفل البعض الآخر هذه الحقيقة ، ففصل بين الخيال والصنعة فصلاً فيه من التعسّف والتطرف ما هو واضح عند الأصمعى .

ولعل مثار هذا الاتهام البعض نقاد العرب وعلماء بلاغتهم يرجع في أصله إلى شدة الإيمان بارتباط العاطفة بالأدب ، حتى إنها تتمثل الشرفة التي يطل منها الأديب على ما تتطوّر عليه النقوس من ألم وأمل ، فلكل إنسان عاطفة ما ، ولكنه لا يُعرف ماهيتها إلى أن يأتي الشاعر فيعبر عنها ، من خلال تعاملها مع خياله وملكاته الفنية إلى أن يصل إلى مرحلة المخاض التي يرسم فيها من الصور الشعرية ما يشف عن معالم الجمال في ذلك المولود الجديد .

من هنا يمكن الحكم بأن آية نظرية تلغى الخيال الشعري تكاد تحيل العملية الشعرية إلى « فعل منجل لا يعدو التعريف بما هو معروف ، لجعل الثابت الأقل وضوحاً أكثر وضوحاً ، إنما هي نظرة فاقدة ، يأتي قصورها من شدة حساسيتها إزاء أي تغيير أو اندفاع في إعادة تشكيل علاقات العالم الثابتة ، وشدة إيمانها بالعقل والمنطق ، وثبات الأشياء والعرف ، وهذه كلها أمور صلبة لا تصنع إطاراً صارماً لا يمكن لأى شاعر - مهما كان - أن يخرج عليه أو أن يحطمها ، وكان العناصر التي يحويها الكون أشياء مقررة موضوعة لا يمكن أن تتغير ، وليس أمام الشاعر إلا أن يصف مبناتها الثابتة »^(٢) .

وهذا يخالف الحقيقة الفنية التي تجزم بأن الخيال والصنعة طرقان لا

(١) ابن رشيق « العمدة » ١٣٢ / ١ .

(٢) جروينروم « دراسات في الأدب العربي » ص ١٧ .

يستغنى العمل الشعري عن أي منهما ، والأخيلة لا تقل في أهميتها عن الوزن والقافية ، فهي إحدى المكونات الأساسية في البنية الفنية للقصيدة ، وهي جزء من الأسلوب ، أو تركيب الكلام ، فيجب الا تدرس بمعزل عن الطبقات الأخرى ، بل إنها عنصر ، وجاء لا يتجزأ من مجموع عناصر العمل الأدبي . وليس الخيال - على هذا الأساس - مجرد زينة كالحل والرياش ، بل هو جوهر الأدب ، وقوة الخيال في الصورة الفنية هي عماد العمل الشعري ، فهي لا تساعد فقط على جمع الشتات لخلق عملًا عضويًا كاملاً ، بل إنها تخلق من الجزيئات المتناثرة إطاراً فنياً، يمكن أن يضمها دون أن تظهر فيه تلك العلاقات المميزة لنجوات الحياة المتناثرة . فهي قوة تتصرف في المعانى ، لتنتزع منها صوراً بدعة « فإذا كانت عادة النفس الارتياج للأمر الذي تشاهده في ذي غير الذي تهدده به ، فإن التخييل ياتيها من هذا الطريق ، فيعرض عليها المعانى في لباس جديد ، ويجعلها في ظهر غير مأولف ، فلتخييل حائدة عامة ، لا تتخلى عنه ، وهي تحريك نفس السامع لتلقي المعنى بارتياح له ، وإقبال عليه ، ولو كان من قبيل الحديث المأولف أو المعلوم بالبداهة »^(١) .

وتجدر بالموقف الأدبي أن يدخل الشاعر به في منطقة الخيال ، أو يدخل بالخيال فيه ، كما هو شائع في التشبيه وغيره من صور البيان ، مما يعطى العمل الفني صورة جديدة أكثر متمة من الصورة التي يأتي بها التعبير الصريح عن طريق المشاهدة أو الوجود ، فالنفس تشعر حال تلقيها الصورة الخيالية أن للمعنى الذي تحمله تلك الصورة صورة أخرى هي الصورة البسيطة التي يعبر عنها بالقول الصريح ، ولكنها اكتسبت جمالاً فنياً ألبسها ثياباً زاهية منمرة ، تكشف عن حياة الحسن والواقع في ثوب قشيب .

وقد تتبه بعض النقاد إلى الربط بين الشعر وبين الحياة الطبيعية أو حياة الحسن عامة ، وحاول أن يبعد الشعر عن العلم قدر استطاعته ، فقد جعل حازم القرطاچي ينبع الشعر « من حركات النفس ، ومصبه التفوس الإنسانية في مدى

(١) محمد الخضر التونسي « الخيال في الشعر العربي » ص ١٧

تقبلها أو إعراضها بحسب الفطرة (أو بقوه الاكتساب الذى يرقى إلى درجة العادة) . ولهذا كان من الطبيعي أن يوجه الشاعر لىستمد معانه من التجربة الحسية «^(١) . وترتبط لغة الشاعر بعمق التجربة التي يعيشها ، فقد تأتى صريحة يرسم من خلالها الصورة ، وقد تتفاوت فى موقع البلاغة ، فتختلف بين الإيجاز والإطناب مما يجلب للقارئ اللذة أحيانا ، والساممة أحيانا أخرى .

وعلى هذا تتميز العبارة الخيالية من العبارة الصريحة ، إذ إن الصور فى العبارات الصريحة لا تهيج فى نفس السامع هزة الطرف التى تشيرها العبارات الخيالية ، فالعبارات الخيالية تشارك العبارات الصريحة فى جودة نسيها ، واشتمالها على المعانى التى ترقى بها فى مدارج البلاغة ، وتزيد عليها بإظهار المعنى فى صورة تطرب لها النفس .

إذا كانت العبارات تقسم - على هذا النحو - إلى أصلية وخالية ، فهل يفسر هذا إلا أن يكون ثقة بقدرة الخيال ودوره فى الإبداع الفنى ؟ وهل يخرج هنا عن كونها دليلا على ازدواجية مصدر الخيال بين ما هو عائد إلى الفطرة ، وبين ما هو مضاد إليها من مادة الحضارة ، أو القوة النفسية التى تجعل الشاعر أقدر على استخدام الخيال ؟ وهل يخرج هذا عن أن يكون دليلا على ضرورة تقدم معرفة المتخلل بالصور المحسوسة مما يتبع له صياغة الصور من عناصر كانت النفس قد تلقتها عن طريق الحس أو الوجدان ؟

والإجابة على هذا كل بالإثبات إنما تكشف عن حقيقة الخيال ، فهو ليس مرأة جامدة تعكس الصور عكساً مراوياً ساعة الإبهام فحسب ، بل إنه أعمق من ذلك يكثير خاصية حين يتجاوز هذا المدى إلى التحليل والبعث ، وخلق صور جديدة ، قد يكون لها رواسب قديمة في نفس المبدع ، ولكن حتى هذه الرواسب تظل لها أصالتها « إن الأفكار والصور التى ينبئ بها الخيال فى ذهن الملتقى ليست زيداً طائفياً بلا جذور ، بل - على العكس من ذلك - فالفنان يجدب إلى ذاكرته كل ما رأه وما سمعه طوال حياته ، ويحتفظ به فى ذاكرته »^(٢) .

(١) إحسان عباس « تاريخ النقد العربي » ص ٥٥٣ .

(٢) انظر د . محمد مصطفى هدارة . مشكلة السرقات فى النقد العربى . ص ٢٥ .

وهكذا لا يقتصر الشاعر على نقل صورة ما رأى أو ما سمع، ولكنه يتفاعل مع هذا أو ذاك، ثم يعمد إلى خياله، فيربط بين الحقائق المفكرة في الحياة، وهذا هو الخيال الذي يقدره الناقد «إن هناك نوعاً من الخيال يسمى خيالاً خالقاً، وهو الذي يخلق العناصر الأولى التي تكتسب من التجارب صورة جديدة، لا تناهى الحياة المعقولة فإن ناقتها كانت وهما»^(١) وقد كثر الحوار النقدي حول منطقة الحس وحقول الخيال، وما بينهما من ارتباط لا يمكن نفيه، وقد أضاف البعض إليهما في عملية التفاعل هذه عنصر الثقة التي يتمتع بها الشاعر «فمن الطبيعي أن يوجه الشاعر ليستمد معاناته من التجربة الحسية، بحيث ترسّم صور المحسوسات في خياله، ثم يستطيع خياله أن يقيم ضروب العلاقات بينها، غير أنه في مقدور الشاعر أن يؤيد التجربة المستمدّة من عالم الطبيعة بقوّة التخييل والملاحظة والتجربة المستمرة عن طريق الثقة»^(٢).

وانطلاقاً من تعدد عصور الأدب، واختلاف نظرية النقاد إلى الخيال يمكن الزعم بأن مرد المبالغة في تقدير قيمته إنما ترجع إلى الرومانسيين الذين أطلقوا له العنوان، لأنهم يرون أنه يرى ما لا يراه العقل العادي، وأنه يرى ذلك النظام المخالف لما تعرفه في عالم الحس، وهو الحقيقة الثابتة وراء المادة، ومع هذه المبالغة يحمد للرومانسيين تلك التفرقة المشهورة بين الخيال والوهم، ومن حيث وجود العلاقة الطبيعية والخالية بين الصور والأشياء في الخيال، وانعدام هذه العلاقة في الوهم.

ومع كل هذا تبقى الحقيقة الثابتة لتأكيد أن الشعر بلا خيال يصبح نظماً، أو أقرب ما يكون إلى القمار والحياة المجدية، فالخيال ضرورة من ضرورات التصوير الفني، وهذا ما جعل بحث النقاد فيه خصباً ثرياً حتى أسرف بعضهم في تقدير قيمته، وحاول بعضهم تحديد علاقته بالمحسوسات من خلال تأمل علاقته بالإبداع.

(١) أحمد أمين. النقد الأدبي. ص ٣٩.

(٢) د. إحسان عباس. تاريخ النقد العربي. ص ٥٥٤.

هذه لمحات سريعة عن الخيال قصدت من ورائها إلى الكشف عن طبيعته كأداة يستخدمها الشاعر في تصويره الفني ، وهي أداة من نوع خاص يبدو فيها قدر كبير من الفطرية ، وهي - في نفس الوقت - جزء من مقدرات الشاعر الفنية تكشف أبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية التي يرثها من أسلافه ، أو يكتسبها من ممارسات عصره ، فتساعد - في النهاية - على نضج ملكته ، ليعبر عن طريقها عن معاناته الإنسانية ، وهنا - فعلاً - تبدأ عملية الإبداع دورها في ولادة الجنين الجديد ، الصورة الشعرية .

وقد نخلص من مسألة الارتباط بين الحس والخيال إلى أن تقصير قوم ما في فهم الخيال لا يرتبط - ضرورة - بازدياد التعلق بالمحسوسات ، ذلك أن كل تجربة خيالية تبدو تجربة حسية ، رفعت إلى المستوى الخيالي بواسطة الوعي ، أو أن «كل تجربة خيالية عبارة عن تجربة حسية بالإضافة إلى الوعي بهذه التجربة وبيرغم كل هذا فإن هناك تمايزاً على الدوام بين الشيء القائم بالتحول (الوعي) والشيء المحول (الإحساس) والشيء الذي يتحول إليه (الخيال)»^(١) .

فالصورة الشعرية هي تجربة معاشرة على أرض الواقع ، وحين نعثر على صورة فإننا نعثر من خلالها على تجربة معاشرة حقاً ، وبعبارة أخرى لا بد للشاعر أن يكون قد رأى أو أدرك - حسياً - ما استطاع أن يتخيله ، وحين يصور الشاعر فإنه ينطلق من حادثة ، أو عاطفة ، أو منظر أو إحساس ، أو فكرة ، وفي كل حالة لا يصوغ الصورة من فراغ ، بل يجعله في حالة ترقب مضطرب للخيال ، كما يرسم المنظر بالكلمات الموحية التي تكشف عن انتبطاعاته وخواطره ، وهنا تتدخل الكلمات وتتداعى الذكريات تدالحا لا ينفصم ، ويصبح شعار الشاعر «كيف يستعين لي ما يجول في فكري ، قبل أن أعرف ما أقول ، فإن المحاورة والتبدل الدائمين في نفس الشاعر بين الحياة والتعبير عنها يجعلان من عملية تأليف القصيدة وسيلة للدراءة الشاعر بنفسه ، ووسيلة لتبلغ رسالته إلى القراء»^(٢) .

(١) كولنوجود ، مبادئ الفن ص ٣٨١ .

(٢) إليزابيث درو ، الشعر : كيف نفهمه ونتدوقه ص ٢٨ .

ولعل ضرورة بروز الحسية في الصورة هو ما حفز بعض النقاد إلى تقسيم عناصر هذا الحس التصويري إلى حس بصري ، وسمعي ، وشمسي ، وذوقي ولمسى ، وحراري ، وحركي ، وسيكولوجي ، وعقلى ، إذ يبدو الشاعر العربي وقد عاش هذا الحس بكل معالمه ، يؤكد ذلك ما أشار إليه الدكتور طه حسين في «الشعر الجاهلي» إلى مدرسة الحس والصنعة التي تزعمها أوس بن حجر وعرفت امتدادها حتى نهاية العصر الأموي .

على أن أكثر ما يهمنا في تقينا للصور الشعرية الحسية أن نستجيب لها انفعالياً وفكرياً، وليس من المهم مطلقاً أن نتقاها تقلياً حسياً، لكن نستجيب لها هذه الاستجابة الانفصالية الفكرية .. وهذا ما حدا بالنقد إلى تفصيل القول في انماط تلك الصور الحسية ، يقول وليك عن الصورة الحسية البصرية مثلاً «الصورة البصرية إحساس أو إدراك حس ، لكنها أيضاً «توب عن» أو تشير إلى شيء غير مرئى ، شيء داخلي ، ويمكن أن يكون تقديمياً وتمثيلاً في وقت واحد» (١) .

وبالمثل ينسحب نظير هذا القول على بقية المحسوسات التي تحدث توترًا في الأعصاب ، وحركة في المشاعر ، من ملمس ورائحة وطعم تتدخل كلها مع الشكل واللون في الصورة الشعرية ، ويكتفى أن نتقاها انفعالياً أو فكريًا .

وفي معرض بيان المكونات الحسية للصورة ، ووقيعها على المتلقى ، يبرز التشخيص والتجميد مرتبطين بدائرة الحس التصويري ، فالتشخيص يبعث الحياة والحركة في الموضوعات ، وخاصة المعنوين منها ، وقد يعتمد الشاعر في سبيل ذلك على البيان والبديع بتنوعهما ، كالتشبيه والاستعارة والجنس والطبق ، إلا أنه لا يأخذ منها إلا بالقدر الذي تحتاجه صورة ، وليس بالعامد الذي يقصد إلى البيان والبديع لذاتهما ، وإن أصبح معرضًا في هذه الحالة لמאיذن ناقديه .

وإذا كان الخيال ، وما يرتبط به من محسوسات وتشخيص محوراً أساسياً من محاور خلق الصورة الشعرية، يظل مما بعد ذلك محاولة الوقوف على مفهوم النقاد العرب لهذه الصورة بعد استعراض موقفهم من الخيال كمنبع من منابع التصوير الشعري .

(١) نظرية الأدب من ٢٤٢.

وأول ما يلفت النظر في النظرية النقدية عند العرب أنها تهتم بمراعاة المقام والل spiele ، وتسرف في هذه الناحية إسراها يقيد الشعر في بعض الأحيان ، فقد تحدثوا عن الشعر كصنعة من نمط معين ، ومنذ البداية يمكن أن تفي ضرورة تكفل الشاعر ، ليحقق الصنعة الشعرية ، إذا أراد استخدام ما يجده من ألوان وأشكال وزخرف ترتبط - في مجموعها - بالتصوير والتخيل ، والصنعة هي شعند لمقدرة الشاعر الفنية على التصوير ، وليس إلهاماً كما فسراها بعض المحدثين : «الصنعة يفهم بها الشاعر إلهاماً كما يفهم بمادة الشعر نفسها ، وتلبيس المادة بالألوان والأشكال المختلفة يتم في نفس القائل في وقت واحد ، لهذا لا تظهر في الصنعة الموهوبية آثار التكلف والتعمل ، ولكن هذه الآثار تظهر عند الفصل بين مادة الشعر وصورته ، أو عند التعامل والتكرر في تركيب الشعر على المادة قسراً »^(١) .

فهذه الفكرة تكاد تجعل العملية الشعرية كلها كامنة في اللاوعي أو الإلهام ، وتتجاهل ما يميز الشاعر عن أقرانه من قدرات فنية هي ملك له وحده ، بل إن هذا المفهوم قد يشي باتقاد قدرات الشعراء في التصوير ، حين تبقى المزية في المسألة كلها للإلهام وحده دون بروز الفروق الفردية على حد تعبير علماء النفس .

ولقد راح النقاد العرب يفهمون حدود الصورة الشعرية ارتباطاً بمفهومهم للصنعة الشعرية ، يجعلوا من التخيل والإلهام عماداً للصورة من خلال إدراكهم الشامل للارتباط القائم بين مادة الشعر وبين التصوير ، وميزوا - في نفس الوقت - بين نوعين من الشعر يظهر في أولهما الصنعة والتكرر ، ويظهر في ثانهما علامات الموهبة الفنية للشاعر ، ولكن نظرتهم إلى هذه الموهبة - والخيال جزء منها - كانت محدودة بشكل واضح ، مما جعلهم يفرضون على الشاعر تصوراً خاصاً بعمود الشعر ، يدور حول جملة مصطلحات تتعلق بشرف المعنى ، وصحنته ، وجذالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف ، والمقاربة في التشبيه ، وتحثير لزيادة الوزن ، والثبات أجزاء النظم ، و المناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلاً اللفظ لمعنى ، وما شاكل ذلك عند ابن سالم مثلاً حيث يرى الشعر « صناعة وثقافة يعرفها أهل

(١) د. محمد مصطفى هدارة ، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري من ٥٦٦ .

العلم كسائر أصناف العلم ، والصناعات منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ،
ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان «^(١)» .

وبذلك تشتراك الحواس كلها في صناعة الشعر فترى العين ما لا يرى ،
وتسمع الأذن ما لا يسمع ، وتجيد اليد حبك الحروف والكلمات ، ويفرد اللسان
بالسحر والبيان طبقاً لمفهوم ابن سلام نفسه .

ومن هنا حدد ابن قتيبة فضل الشاعر بناء على إجاده الصنعة التي رأها في
الفصل بين اللفظ والمعنى ، وراح يقسم المعانى على أساس من ذلك الفضل ، بل
أنه - من أجل ذلك - رفع من شأن الرجل الكامل في نظره : «والشعر عند العرب
ضروري للرجل الكامل : أما الرجل الكامل ، فهو كما قيل الرجل الذي يكتب ويحسن
الرمى ، ويحسن العلوم ، ويقول الشعر »^(٢) .

ويأتي عبد القاهر بمفهوم جديد للصنعة ، يجمع فيه بين اللفظ والمعنى فيما
نادى به من توخي معانى النحو ، وارتباط الألفاظ بمعاناتها ، وكانه - بذلك - يصوغ
مفهوماً متميزاً للصورة، ينزع فيه عن اللفظة ميزتها كلفظة مستقلة ، وينكر
تقسيمات ابن قتيبة لما حسن لفظه ومعناه ، وما حسن لفظه دون معناه فيقول :
«لو كان اللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ، ولما وجد فيه مستحسن وذلك أن
المعانى لا تدين فى كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه ، إذ الألفاظ خدم المعانى
والمحض فى حكمها ، وكانت المعانى هى المالكة سياستها ، المستحقة طاعتها ،
فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته ، وأحاله عن
طبيعته »^(٣) .

ومن هنا بدا تضارب الأقوال حول أبعاد الصورة الشعرية عند النقاد القدماء
خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار ما ذهب إليه أحد أعلام هذا النقد من القول بأن
الشعر «صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير »^(٤) .

(١) طبقات الشعراء ص ٦ وانظر مقدمة الخامسة للمرزوقي حول مواصفات عمود الشعر .

(٢) عيون الأخبار ، ج ٢ ، ص ٢٢٩ .

(٣) أسرار البلاغة ص ٥ .

(٤) الجاحظ . كتاب الحيوان / ٣ ١٢١ .

وهو في هذا لم يكن يتحدث عبثاً ، ولكنه يعني ما يقوله تماماً بعقل المفكر وإحساس الفنان ، فالشعر لا يمكن أن يسمى شعراً ما لم تدخله الصناعة الفنية الدقيقة ، لتبرز معانيه ، لتضعها في صور رائعة ، يضفي عليها الخيال ألواناً جذابة ، فتعلق بالنفوس ، وتناطق بالعقل ، ويحس الإنسان معها متعة القراءة والتفكير مما .

والمعنى عند الجاحظ - في إطار نفس المقوله - تبدو «مطروحة في الطريق يعرفها المعجمي والعربي ، والقروي والبدوي والمدنى ، ولذا فإن الشأن عنده في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وصححة الطبع ، وجودة السبك »^(١) .

وهو - بذلك - يحدد للشاعر فرصته لإظهار براعته وقوته تخيله من خلال الصياغة ، وانطلاقاً من صدق الإحساس ، وهذه الصياغة - بالطبع - هي الصنعة الشعرية .

ومن خلال هذه الرؤى النقدية يبدو واضحاً أن هناك تقارياً في المفهوم بين فكرة التصوير الفني في الشعر ، وبين فكرة الصنعة التي صارت لها مدرسة مميزة في تاريخ النقد العربي ، بل إن هذا النقد راح إلى أبعد من ذلك ، حين خلط بين الصورة الشعرية والصنعة الفنية فوحد بينهما ، حتى ليتمكن القول بأن حديث العرب عن الصنعة إنما هو حديث عن الصورة ، فالشاعر المبدع عندهم يمكن تصنيفه في مدرسة الصنعة التي تهتم بالتصوير الفني البارع دون إسفاف أو إغراق أو استحلال ، ومن هنا يظهر عندهم تفاوت الملوكات وتباين الحالات النفسية والتجارب الإنسانية وخاصة أن طائفة من النقاد راحت « تحكم الذوق الأدبي وحده في الشعر ، وطائفة أخرى تحكم الثقافات الحديثة ، مما أدى إلى أن بعض الشعراء كانوا يتشددون في طلب العدالة الأدبية من النقاد ، حين يعرضون ما نظموه من شعر عليهم »^(٢) .

ويهمنا من زحام هذه المواقف النقدية ذلك الاتجاه الذي ركز على دور

(١) المصدر السابق . الموضع نفسه .

(٢) د . محمد عبد المنعم خفاجي . الحياة الأدبية في العصر العباسي ٤٩ .

الصنعة في الشعر ، بشرط عدم التكلف أو الإسفاف ، ووضع في اعتباره تداخل مفهوم الصنعة الفنية بمفهوم الصورة الشعرية .

فقد انتهى مفهوم الأدب عند العرب - على هذا النحو - إلى أنه صناعة ، وهذه الصناعة كانت لها عناصرها الأولى التي تولى علم البيان شرحها وتفصيلها ، وأخذ النقد الصرف على عاتقه مهمة كشفها في العمل الأدبي ، و الحكم عليه من خلالها .

ومعنى هذا أن عناصر تلك الصناعة هي نفسها العناصر الفنية التي يعتمد عليها جمال العمل الأدبي ، وهي عناصر موضوعية متحركة وقائمة فيه . ويبدو أن هذا الاتجاه كان عاما نتيجة احتفال العرب لصنعة ، فبنية الشعر عند ابن رشيق «اللقط ، والوزن ، والمعنى ، والقافية معاً » (١) .

فيجب عنده أن تكون صنعة الشعر جيدة ، وبنيتها مكينة ، واللفظ عنده كالجسم والمعنى كالروح ، فإذا اختل أحدهما كانت بنية الشعر ناقصة ، وفي ذلك رأى « أن اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر » (٢) .

بل إنه يدخل الصنعة في تسمية الشاعر أصلا : « إنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ، ولا اختياره ، أو استطراف لفظه ، وابتداعه كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة » (٣) .

وقد فضل بعضهم أن تبع الصنعة من ذات الشاعر ، فالشاعر ذو خيال مبدع يعبر عن إحساسه وشعوره ولا يحتاج إلى التأمل الفكرى العميق ، لأن العلم كما يقول عبد القاهر هو « العلم المستفاد من طرق الحواس ، أو المركوز فيما من جهة الطبيع ، وعلى حد الضرورة ، يفضل المستفاد من جمحة النظر والفكر في القوة والاستحكام » (٤) .

(١) المددة ص ٧٧ .

(٢) نفسه / ١٢٤ .

(٣) المددة ٧٤ .

(٤) أسرار البلاغة ١٩٥ .

كما ذهب آخرون إلىربط الصنعة بالموروث ، وعدم إغفال دوره في الخلق الفنى ، فراحوا يحددون مواقفهم من طبيعة هذه العلاقة ، ويستوّقفهم مدى تأثيرها في قدرة الشاعر الفنية على التصوير ، وقد وقف في سبيل هذا التيار - أحياناً - قلة الإيمان بالاختراع والابتكار التي يقابلها الإيمان العميق بالموروث ، خاصة حين تبلور هذا الموروث في «أحكام وقواعد تحكم في مجال التعبير ، وفي وسائله ، فيقدر الناقد الأصالة ، ولكنها يبحث عنها دائمًا في قدرة الشاعر على توسيع النماذج الموروثة ، وتعديلها ، على أن يظل متزناً في ألفاظه ما جرى عليه أسلافه ، مادام يملك حق التصرف في اختيار الوزن ، ويتحكم في الدواعي »^(١) .

وذهب البعض أيضاً إلى أن العرب لم يحلوا فكرة «الجميل» في الأدب ، أو أنهم لم يحاولوا أن ينشئوا قواعد جمالية ، وإنما اقتبسوا النظرية الأرسطوطالية التي تبحث طبيعة الفن الأدبي ، ولذلك كتبوا إرشادات للأديب الذي يود أن يبلغ المستوى المطلوب من الأسلوب الجزل ويبعد عن الأسلوب السخيف »^(٢) .

على أن هذه الفكرة لا تكاد تصمد في مقاومة تلك النظارات النقدية التي أخذت على عاتقها حتمية إنصاف الشاعر المجيد ، وتقدير إبداعه في سياق مقدراته الفنية على خلق الصورة بقدر ما يستطيع من تشكيلها من واقع قدراته التخييلية ، تلك الصورة التي تتشكل في النهاية فيما يسمونه بالصنعة التي تعكس مفهوماً نقدياً قريباً من المفهوم الحديث للصورة الفنية ، فإذا زعمنا بأن المفهوم الحديث للصورة فيه إدراك ووعي لفكرة «الجميل» ، فإن من الجور أن ننفّس النقاش العربي هذا الحق ، خاصة عندالجاحظ ، ثم العسكري الذي تتبعه ، وسلك منهجه ، حتى تقارب الألفاظ ، وتشابه العبارات بينهما ، يقول العسكري : «الكلام - أيدك الله - يحسن بسلامته وسهولته ، ونصالحته ، وتخير ألفاظه ، وإصابة معناه ، وجودة مطالعه ولبن مقاطعه ، واستواء تقاسيمه ، وتعادل أطراقه ، وتشابه أعيجازه بهواديه ، وموافقة مآخذه لمباديه ، مع قلة ضروراته ، بل عدمها أصلاً ، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر ، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه ، وجودة مقطعه ، وحسن

(١) جرونياوم . دراسات في الأدب العربي ص ١٠ - ١١ . (٢) ص ٢١ .

وصفه وتاليه ، وكمال صوغه وتركيبه ، فإذا كان الكلام كذلك كان بالقبول حقيقة وبالتحفظ خليقا «^(١)».

ولم تكن فكرة ائتلاف اللفظ والمعنى بمعزل عن « الجميل » ، خاصة إذا تأملنا رؤية قدامة حول حد الشعر من أنه « ائتلاف اللفظ مع المعنى ، وائتلاف اللفظ مع الوزن ، وائتلاف المعنى مع الوزن ، وائتلاف المعنى مع القافية »^(٢).

ولعل الجرجاني كان من أوضح هؤلاء النقاد في المزج بين اللفظ والمعنى ، وفي التعبير عنهم متكاملين ، إذ رأى أن « النظم بينهما هواننظم الذي يحدث بين اللفظ والمعنى ، إذ اللفظة تأنس إلى جارتها ، كما أن اللفظة تأنس إلى معنى جارتها »^(٣).

بل يضيف إلى ذلك كله الذوق والإحساس الروحي ، ويعتبرهما - بالنسبة للنقد - بمثابة العمدة لإدراك البلاغة في الكلام .

ويشدد ابن الأثير على لا تحمل الألفاظ إلا معنى شريفا^(٤) معبرا بذلك عن موقفه من هذه القضية ، قضية جمال الائتلاف اللفظي والمعنوي في الشعر .

من هذه الأفكار النقدية فيما يتعلق بتألف اللفظ والمعنى وفكرة « الجميل » في النقد العربي ، يمكن أن نلمس أن الشاعر العربي كان أكثر وعيًا من النقاد بحقيقة « الجمال الشعري » ، وربما يرجع ذلك إلى أنه مبدع الصورة ، ومصوّر التجربة بكل ما فيها من معاناة ، يمنحنا إياها على شكل دفقات عارمة عن طريق الصورة الشعرية الجزئية ، التي تمثلت عنده في التشبيه أو الاستعارة أو المجاز ، مصوّرا بذلك الحالات المألوفة والغريبة على السواء ، ومستعينا في ذلك بما طرقه أسلاكه ، وما ورثه عنهم من تلك التماذج البليغية .

ومن الطبيعي أن يستقل الشاعر الصورة للتعبير عن الحالات الفامضة التي لا يمكنه التعبير عنها مباشرة ، ومن ثم بدت الصورة الشعرية عند الشاعر القديم

(١) كتاب الصناعتين ص ٦١ .

(٢) نقد الشعر / ٩٨ - ٩٩ .

(٣) دلائل الإعجاز ص ٣٦ .

(٤) المثل السائر ص ٣ .

عنصرا جزئيا في القصيدة بصورتها الكلية ، هنا يصبح من حقنا أن ننظر إلى الصور عند الشاعر القديم من خلال المفهوم البلاغي لها ، لأن شعراءنا القدامى يقفون في موازاة الشاعر الحديث الذى يعتمد على الصورة أساسا ليستكمل نقصا ما يحسه فى اتباع القوالب الشكلية القديمة ، فإن نظرتنا إلى الشاعر القديم يجب أن تتبع من خلال هذا التصور ، أعني إلى أى حد أجهد الشاعر نفسه فى بناء تشكيل هلى ممكن للقصيدة ، يحكمه فيه الوزن والقافية والتصرير وغيرها ، ثم يلى ذلك جهده الفنى وقدراته الذاتية التى تكشف للناقد من مجموعة الصور الفنية التى تحويها قصيده ، وأمكانات الترابط العضوى بين هذه الصور ، مما يشكل منها مجتمعة - لوحة فنية كاملة، وذلك - أيضا - في موازاة النقد القديم الذى ركز على البيت كوحدة فنية ، بل شغلته اللفظة أحيانا ، فلم يهتم النقاد القدامى بما وراء المبنى والمعنى ، ولم يأبهوا للتجربة الشاملة فى القصيدة الواحدة .

وكان النقد القديم قد أسمهم فى إثارة المشاحنات بين الشعراء والنقاد ، وشجع بعضهم على النفور من الآخر ، مما يغضد الزعم بأن الشاعر العربى قد سبق الناقد - أحيانا - لأنه يصور فيعبر من خلال ذاته وتراثه ، بينما يهاجمه الناقد - حين يهاجمه - من خلال ثقافته وموافقه الشخصية فحسب ، ذلك أن المعاناة الشعرية هنا تبدو معدومة لدى الناقد ، بينما يتمتع بها الشاعر فيفوته .

على أن هذا لا ينفي موقف كبار النقاد الذين سجلت لهم نظرات ثاقبة فى تاريخ النقد الأدبى مثل الجاحظ ، والجرجاني ، وابن قتيبة ، وابن رشيق ومن سار على نهجهم بحثا عن لمحات ت نحو نحو فكرة كلية الصورة وشمولها ، من مثل قول الحاتمى « مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل أحد عن الآخر وبابنه فى صحة التركيب ، غادر الجسم ذا عامة ، تتخون محاسنه وتغتصب معالمه ، وقد وج حذاق المستقدمين وأرباب الصناعة المحدثين يحترسون فى مثل هذا الحال احتراسا يجنفهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسبتها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة ،

لا ينفصل جزء منها عن جزء »^(١) .

^(١) الحصرى . زهر الأدب وثمر الألباب . ٦٥ / ٣ .

(٢)

ولعل التساؤل الذى يلى قضية الخيال يدور حول كيفية التعامل مع الصورة الفنية من خلال المفاهيم البلاغية القديمة لها ، بما تشمله هذه المفاهيم من تشبيه واستعارة وكتابية ، وما الطاقات الفنية التى تتمتع بها فى الأداء الجمالى للقصيدة .^٦

فمن المعروف - بداية - أن ثمة علاقة وثيقة بين الخيال والبيان ، حتى لنسنطىء أن نرجع مباحث علم البيان إلى أساسين هما : الخيال والرمزية ، فالخيال يرتبط بعلم البيان لأنه يقرن بين الأشياء ، ويجانس بين صورها ، وينجحها مناظر متعددة مفردة ومركبة ، وهو بعد يضفى الحياة على الأشياء ، ويكسبها طابعا إنسانيا ينقل الذهن من معنى إلى معنى آخر ، وهنا يظهر تعاون الطرين وتفاعلهما ، خاصة حين تبين أن الصورة البيانية تقوم على نفس الأساس ، وإن كانت مهمتها التوصيل والتأثير ، وهى تختلف في درجاتها من البساطة إلى التعقيد ، وبالتالي فإن أول ما يصادفنا في هذا المجال التشبيه بمستوياته المتعددة .

وأساس التشبيه ما يلمح الإنسان في الأشياء من مظاهر مشتركة ، أو متشابهة ، أو متضادة » ويتفرع عن ذلك ما يوحى به كل هذا من جواز استعمال الألفاظ بعضها محل بعض ، لأن التشبيه أساس المجاز والاستعارة «^(١) .

فالتشبيه - بهذا القياس - أبسط الصور الفنية دلالة ووضوحا ، وهو يرتبط بحقيقة الصور مثل المجاز والاستعارة ، والمجاز كما ورد تحديده في المثل السائر » ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة ، وهو مأخوذ من جاز هذا « الموضوع إلى هذا الموضوع إذا تخطاه إليه «^(٢) .

والشاعر في حاجة إلى المجاز حتى ينقبل بذهن السامع إلى آفاق جديدة ، وصور رائعة ، ومشاهد متناسقة ، لا تتأتى بالاستعمال الحقيقي ، وهذا يعني القيام

(١) د. عبد الحميد حسن . الأصول الفنية للأدب ص ١٠٧ .

(٢) ابن الأثير . المثل السائر : ١ / ٥٨ .

بعملية تجديد وتطوير لأسلوب اللغة ، وفي نفس الوقت يساعد على التوصيل الفنى للتجربة ، والمجاز يتطلب من المرء أن تكون له ميزة القدرة على أن يستضيف العقل للتتأمل فى جواهر ما وراء الطبيعة ، مثل الحب والمدى فى موضوعية مقارقة لأى ارتباطات قد تحملها تجربة الفرد الإنساني»^(١) .

أما بالنسبة للتشبيه فهو صفة الشيء بما قاربه ، أو شاكله من جهة واحدة ، أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته ، ومعنى هذا أن التشبيه واقع ، كما يقول ابن رشيق « على الأعراض دون الجوادر ، وإن اقتران طرفيه مما ، إنما هو أمر يعتمد على المسامحة والاصطلاح ، لا على الحقيقة ، فالشاعر يقارن هذا بذلك لا لأنهما متهدنان تماما ، أو يمكن أن يتحدا في حس أو عقل ، وإنما لأنهما يتشابهان - فحسب - في قليل أو أكثر من الصفات الحسية ، أو المقتضيات العقلية التي تبيح المقارنة بينهما »^(٢) .

وعرفه عبد القاهر الجرجانى بأنه « محض مقارنة بين طرفين متمايزين ، لا شراك بينهما في الصفة نفسها ، أو في مقتضى الحكم لها »^(٣) .

وعلى هذا يبدو أن طرفي التشبيه - وإن تعدد صفاتهما المشتركة - لا تتدخل معالمهما ، ولا يتوحد أى منها ، أو يتفاعل مع الآخر ، بل يظل متمايزا عنه ، والمظهر العملى لهذا التمايز هو أداة التشبيه ، والأداة تظل - في مثل هذا التصور - بمثابة الحاجز المنطقى الذى يفصل بين الطرفين المقارندين ، ويحفظ لهما صفاتهما الذاتية المستقلة ، حتى لو حذفت الأداة على سبيل الإيجاز والاختصار كما يقول ابن سنان^(٤) ، أو على سبيل الإيمام والمبالغة كما يقول عبد القاهر^(٥) ، فإن المبدأ يظل قائما ، ويفصل طرفا التشبيه متمايزين تماما ، لأن فيه وضع الأداة أو الفصل بين الطرفين ، مما لا ينفصل - بحال - عن جوهر المقارنة التي يقوم بها مفهوم التشبيه .

(١) د . مصطفى الصاوي الجويني . ألوان من التذوق الأدبي ص ٤٦ .

(٢) العدة / ١ ٢٦٨ .

(٣) أسرار البلاغة ص ٨٨ .

(٤) أسرار البلاغة ص ١٠٠ .

(٥) سر الفصاحة ص ٢٣٧ .

ولكي ينجح التشبيه في إيقاع الاختلاف بين المخلفات ، لابد أن يستند إلى أكبر قدر من الاشتراك في الصفة ، لأنه إذا كان التشبيه يقع بين شيئين يبنهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها ، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منها بصفتها فإن أحسن التشبيهات هو « ما أوقع بين التشبيهين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدنو بهما إلى حال من الاتحاد »^(١) .

(٣)

والفارق كبير بيننا كبشر عاديين وبين الشاعر العاذق ، يتمثل في هذه القدرة الذهنية التي تجعله يرى أبعد مما نرى ، فقد يستطيع كل منا أن يلاحظ مشابهة قائمة بين بعض الأشياء ، ولكن إدراكه محدود ، ليس على نفس القدر من الدقة التي يتميز بها الشاعر العاذق ، الذي لا يأتي بالتشبيه عبثاً ، بل لابد له من قيمة وهائد ، كما تتبه إلى ذلك ابن الأثير ، حين جعله يهب الصورة توسيعاً وتجمسياً بحقيقة خارجية في مجال الترغيب في شيء ، أو التغفير منه « إنك إذا مثلت الشيء بائلاً فإنما تقصد به إثبات الغيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه ، وذلك أؤكد في طرق الترغيب فيه ، أو التغفير عنه ، إلا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتاً في النفس خيالاً حسناً يدعوا إلى الترغيب فيها ، وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها كان ذلك مثبتاً في النفس خيالاً يدعوا إلى التغفير عنها »^(٢) .

فالشاعر يبذل من جهده الفنى ليخلق الصورة من خلال تلك العلاقة التي يتطرقها في المشابهة الحسية بين الأشياء ، وقد تكمم هذه العلاقة في الحكم ، أو المقتضى الذهنى الذى يربط بين الطرفين : « وسواء أكانت العلاقة في الحكم ، أو تقوم على أساس من الحس ، أو على أساس من العقل ، فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساساً ، وليس علاقة اتحاد ، أو تفاعل ، بمعنى أنه لا يحدث داخل التشبيه تجاوز مفترط في دلالة الكلمات ، بحيث يصبح هذا الطرف

(١) قدامة . نقد الشعر من ١٠٨

(٢) المثل السادس / ١ . ٣٩٤ .

ذاك الآخر ، ولو على سبيل الإيهام ، أو تتفاصل دلالات الأطراف مكونة دلالة جديدة هي محصلة لهذا التناول كما قد يحدث في الاستعارة «^(١)».

ويبدو أن الشعراء قد استشعروا أن التشبيه ، أو كل ما يرتبط به ، يظل مؤشراً من مؤشرات التصوير في العمل الشعري ، ولم يقل واحد منهم إن الشعر كلام موزون مقفى ، بل استشعروا بحدسهم الفني أن الخاصية النوعية للشعر ترتد إلى شيء أعمق وأهم من مجرد الوزن والقافية ، وهذا أمر يدل على ميل متصل في نفوسهم ، جعلهم يحترمون التشبيه ، ويردون إليه البراعة في النظم الشعري .

ولا يقف الأمر عند الشعراء وحدهم ، فقد أدرك بعض النقاد أيضاً أن التعبير الشعري يتميز أصلاً «بأنه تعبير تصويري لا تقريري وأن التصوير في حاجة إلى التشبيهات والاستعارات والصور ، ويعتبر عموداً يقوم عليه ركن أساس من أركان الشعر ، وهو ركن التعبير الذي يكون دياجته» «^(٢)».

وقد أجمل السكاكي تقويم التشبيه حين عرض لشكل آلة ومصادره بذكر المشبه والمشبه به ، وهما طرفا ، ووجه المشبه ، وهو جهة الاشتراك في وجه الافتراق في وجه آخر ، وأحوال التشبيه عنده قريبة وبعيدة ، موافقة ومخلفة ، متنافرة ومتسبة فقال : «إن التشبيه مستند طرفين مشبهاً ومشبها به ، واشتراكاً بينهما في وجه وافتراقاً من آخر ، مثل أن يشتراكا في الحقيقة ، ويختلفا في الصفة أو بالعكس» «^(٣)».

وهذا الاشتراك وذاك الافتراق أن يشبه شيء بشيء جملة ، ولكن المشابهة لا تصدق باكثر من جانب واحد ، وقد تختلف من جوانب أخرى كالاختلاف في حقيقة الشيء والاتفاق في صفتة .

من هنا يصبح الشعر عملية ابتكارية واضحة المعالم ، ويصبح الشاعر - وبالتالي - إنساناً يتميز عن غيره بقدرات ذهنية خاصة لا تتوافق فيمن حوله من

(١) أسرار البلاغة ٨٨ .

(٢) د . محمد مندور . النقد والنقد المعاصر . ٦٦ .

(٣) مفتاح العلوم ص ١٧٧ .

البشر العاديين ، وهى قدرات تمكّنه من أن يعرف - أكثر مما يعرفون - العلاقات الكامنة بين الأشياء ، ولا فاصل بين هذا كله وبين التشبيه ، بل لعل التشبيه هو المظهر العملى لهذه القدرات عند بعض اللغويين .

والملاحظة العامة على النقاد العرب أنهم لم يركزوا على الأبعاد النفسية للتشبيه ، ذلك أن الوصف الذى استخدم التشبيه لأجله لا يطلب لذاته ، وإنما يطلب علاقة الشيء بالنفس البشرية ممثلاً فى المبدع ، وكما كان الشيء الموصوف أصدق بالنفس وأقرب للعقل كان حقيقاً بالوصف . وهنا يتضح فساد مذهب من يريد وصف الأشياء المادية لأنها مما ترى لا بسبب آخر . وهذا الوصف خلائق بأن يسمى بالوصف «الميكانيكي» إذ إن وصف الأشياء لا يعد شرعاً إذا لم يكن مقروناً بعواطف الإنسان وخواطره ، وذكرياته ومشكلاته .

وقد أدت العناية بالتشبيه فى البلاغة والنقد العربين - بهذا الشكل الجزئى الذى أغفل أحياناً الجانب النفسي - إلى الإساءة إليه كصورة فنية ، تقتصر فى رؤيتها للأشياء على التشابه الشكلى الخارجى ، فتسير أقرب إلى السطحية والأالية والتصوير الحرفى ، وأسوأ من ذلك أن بعضهم قد نظر إليه على أنه مجرد زخرف وحلية وزينة ، ومن هنا كانت جودة التشبّيهات تقاس بنقasa المشبه به ، ومن هنا - أيضاً - فاز ابن المعذى بالمكانة الأولى فى طرق هذا النوع من التشبّيهات فى شعره . ثم إن النقاد قد ركزوا اهتمامهم على إبراز جوانب التشبيه : المشبه به والمشبه ، ووجه الشبه ، وأداة التشبيه ، والأوضاع والصور المختلفة لكل منها كالإفراد والتعدد ، والبساطة والتعقيد ، والقرب والبعد ، والحسنة أو المعنوية أو العقلية . والاحتمال أو الاستحالة . وما إلى ذلك ، كما يبحثوا فى أدلة التشبيه : وجودها وحذفها ، وتعددتها ، ولم يحاولوا الكشف عن العلل الجمالية التى توجد وراء الصور البيانية جمِيعاً : التشبيه والاستعارة والتمثيل .

ومع هذا فقد اتفق القديم مع الحديث فى أن التشبيه والاستعارة هما خير ما وهب الشاعر من أدوات التعبير ، ومن خلالها تتبين قدراته الفنية الإبداعية ، وهذا يقابل الحديث النقدي الطويل حول مساوى التشبيه ، فعلى الرغم من هذه

المساوي، لا يمكن إنكار دوره في العمل الشعري ، فهو صورة فنية لها قيمتها التخييلية ، وإن اختلفت تلك القيمة باختلاف درجات الأداء الفني في الشعر .

وقد أفضت نظرية النقد العربي هذه إلى التشبيه إلى نوع من التصور النهائي له، في جعله أقرب إلى الصناعة أو الجهد المنظم القائم على التفكير والقياس والاستنباط ، إذ يبدو من هذه النظرة أنها تردد في أصولها إلى عقلانية صارمة ، تؤمن بالتمايز والانفصال ، وتتفرغ من التداخل والاختلاط، وترفض كل ما يبدو خروجاً على الأطر الثابتة والمعتارف عليها على أي مستوى من المستويات .

وقد ركز علماء البيان نظرهم إلى التشبيه من جهة الصورة ، والشكل ، واللون، وال الهيئة من جهة ما يدخل تحت العوام ، ومن جهة الفريزة والطبع إلى غير ذلك ، ولم يكن ذلك إلا نتيجة انطلاقهم من تلك النظرة العقلية في كيفية انتزاع الصورة من عالم الواقع ^(١) .

وانتهاء من استعراض هذه النظرة النقدية القديمة للتشبيه تبقى هنا الإشارة مرتبطة بطرح الفرضية المعاصرة التي تلح على نوع بعينه من الأنواع البلاغية للصورة حيث تفضلها على سواه ، في مقابل النظرة السائدة الشاملة في معظم العصور الأدبية ، والتي أغلقت - إلى حد كبير - الجانب النفسي العاطفي . وهذه الفرضية المعاصرة - بدورها - تنظر إلى التشبيه كصورة فنية جزئية ، تقوم على هذا الأساس العاطفي الذي لا يقصد الشاعر من ورائه مجرد مطابقة طرفين ، بقدر ما يركز على الجامع النفسي الذي يربط بينهما من ناحية وعلى مدى ما تقدمه الصورة للشاعر أثناء محاولة استكشاف تجربته وتنظيمه لها من ناحية ثانية . « فليست التشبيهات غاية في ذاتها ، وإنما هي غاية لمعان تمثلها ، معان تصور روح الكون في خيال الأديب ، ولكل أديب انتباعاته ، وكذلك لكل أديب تشبيهاته التي تصور نفسه وما انعكس عليها من روح الوجود » ^(٢) .

(١) عباس العقاد . ساعات بين الكتب ص ٣٤ .

(٢) د. شوقى ضيف . في النقد الأدبي ص ١٧٣ .

(٤)

وتاتي الاستعارة مرحلة أخرى من مراحل الاستخدام المجازى للغة ، ومعروفة - بالطبع - في تعريف العرب القدامى من «أنها نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما ، مع طى ذكر المتنقل إليه ، لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة وكان حدا لها دون التشبيه »^(١).

ويرى عبد القاهر في الاستعارة : « أنك تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ، ولكنه يعرفه من معنى اللفظ »^(٢).

فهناك عند الجرجانى لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمون بينهما تفاعل وجدل يؤثر كل منهما في الآخر . فالاستعارة في النقد القدامى هي الانتقال في الدلالة لأغراض محددة . وهذا الانتقال لا يصح ، ولا يتم إلا إذا قام على علاقة عقلية صافية ، تربط بين الأطراف ، وتيسّر عملية الانتقال من مظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها ، وهذا أمر طبيعي « فإن للاستعارة حدا تصلح فيه ، فإذا تجاوزته فسدت وقبحت »^(٣).

والاستعارة في الشعر دائما تمثل علاقة ما ، وهي كما يقول أرسسطو في كتاب «الشعر» إطلاق اسم غريب على الشيء بنقله إما من النوع إلى الجنس ، أو من الجنس إلى الجنس ، أو عن طريق المقارنة أى النسبة ، فهي ضرب من المجاز يتميز بنقل الاسم أو التعبير الوصفى إلى شيء لا يطابقه كل المطابقة ، أى أنه - بكلمات أخرى - حمل اسم يطلق على شيء معين وإزارمه شيئا آخر لا يطابقه «اسم غريب» دائما في كل استعارة حية ، في أى استعارة حية ، يمكن استعمالها في قصيدة جيدة »^(٤).

من واقع هذه التعريفات للاستعارة يمكن القول بأنها تعتمد على ما في الكلمة من خصب كامن ، فحين تستخدم الكلمة استخداماً مجازياً تكتسب قوة لم يكن لنا

(١) ابن الأثير . المثل السادس ١ / ٣٦٥ .

(٢) دلائل الإيجاز ص ٣١٠ .

(٣) الأدمى . الموازنة . ٤٤٢/١٠ .

(٤) أرشيبالد مكليش . الشعر والتجربة / ٩٦ .

بها عهد قريب ، والشعراء هم الذين يردون الكلمات إلى أصولها المركبة ، لأنهم يبصرون العلاقات بين الأشياء الخارجية المنفصلة ، والمشاعر والأفكار الداخلية الباطنة وهي العلاقات التي يعبر عنها الآن باسم الاستعارة .

وعلى هذا الأساس فإننا أمام كل استعارة إزاء نوعين من المعنى : «المعنى الحقيقي والمعنى المجازى ، أما الأول فهو سابق في الوجود لا في الرتبة ، وأما الثاني فهو بمثابة وجه من أوجه الدلالة على الأول ، وطريقة خاصة من طرائق تقديميه وإحداث خصوصية فيه »^(١) .

وانطلاقاً من هذا العرض وتلك القسمة نستطيع أن نحدد ثلاثة مفاهيم أساسية لمصطلح الاستعارة ، منها عبر تاريخ البلاغة الطويل ، بما هي ذلك محاولة النقاد المحدثين أنفسهم دراسة الاستعارة فيما يطلق عليه البعض علم الأسلوب الحديث :

المفهوم الأول : ينظر إلى الاستعارة باعتبارها بديلاً عن معنى حرفي .

المفهوم الثاني : ينظر إلى الاستعارة باعتبارها نوعاً من المقارنة .

المفهوم الثالث : ينظر إليها باعتبارها نوعاً من التفاعل^(٢) .

فالاستعارة في القصيدة - شأنها شأن التشبيه - يجب أن تكون وسيلة لمعرفة غير المعروف ، وكشف انفعال الشاعر وتجربته « ومن هنا فإن الجامع في الاستعارة يجب أن يكون مشابهة الواقع النفسي للمستعار له على الواقع النفسي للمستعار منه »^(٣) .

وعلى أية حال فإن الفرق بين التشبيه والاستعارة هو أن الأول يحتفظ للمتشبه والمتشبه به بذاته ، وكل ما يفعله هو أنه يربط بينهما ، وأما الاستعارة فتدمج الواحد في الآخر وتجعلهما شيئاً واحداً . فالتشبيه أقرب إلى تصوير الواقع ، أما

(١) جابر عصفور . قضية الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . (رسالة دكتوراه) ص ١٤٩ .

(٢) محمد عبد الهادي محمود . نظرية الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان (رسالة دكتوراه) ص ٥٣١ .

(٣) المرجع السابق . الموضع نفسه .

الاستعارة فهي أمعن في الخيال ، لأنها تطمس الأشياء طمساً وتستبدل بها أشباهها.

ولم يختلف النقد الحديث مع النقد القديم حول تفضيل الاستعارة على التشبيه من حيث القيمة لكل منهما ، وذلك لما يتحقق في الاستعارة من تفاعل وتدخل في الدلالة ، على نحو لا يقع بنفس الشراء والممق في التشبيه ، ولما يظهر من قدرة الاستعارة على إدخال عدد كبير من العناصر المتعددة داخل نسيج التجربة الشعرية ، أو كما يقول رشادرز « إن العناصر الازمة لاكتمال التجربة لا تكون دائماً موجودة على نحو طبيعي ، ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر خلسة »^(١) .

فالاستعارة تتفرد دون التشبيه بقدرتها على الإشارة إلى عناصر خارج السياق الشعري نفسه ، ومن ثم تصبح أكثر قدرة منه على الإياع ، وإثارة قدر أكبر من التداعى في ذهن المتلقى . ويتربى على هذا الفهم نتيجة هامة مؤدّها أن الاستعارة - بحكم طبيعتها هذه - تبدو أكثر فائدة من التشبيه ، على الأقل فيما يتصل بمعالجة التجارب ، وعرض الظواهر التي يحتاج الشاعر إلى التعبير عنها تصويراً .

وينتهي بنا القول في تعريف الاستعارة - كشكل بلاغي - إلى الوقف عليها كتركيب حسي لمجموعة من العلاقات ، تدمج في مدى المنظور ، ومركبات ياتحها كل منها بصاحبها في شكل متداخل ، وليس ثمة شك في أن كل شكل بلاغي يقوم على وجود مركبين ، أو على وجود علاقة مقارنة من نوع ما ، غير أن المقارنة هنا ليست مقابلة بين حدثنين متعارضين ، أو متشاركين ، وإنما هي تحطيم وتذويب وصهر لمختلف الإدراكات الحسية في بوتقة الكائن الجيد ، ونجاح هذا الكائن أو عدم نجاحه لا يرجعان إلى مدى البعد بين مركبيه ، أو القرب بينهما ، بل يرجعان إلى الطريقة التي ولد بها وبرز إلى الوجود من خلالها .

على أن بلاغة الاستعارة تتجاوز كونها صورة ذات صفات حسية ، وكذلك أهميتها حيث ترجع إلى ما وراء ذلك من التعبير عن التمثيل الخيالي من خلال

(١) رشادرز . مبادئ النقد الأدبي ص ١٣٠ .

تجربة خيالية مبدعة يمكن تذوقها لدى المتلقى . وإذا كانت الاستعارة تركيباً لغويّاً فإنها تؤكد - بهذا الشكل - وظيفة اللغة من حيث إنها لا تقتصر على تقديم نسخ من الإدراكات والإحساسات المباشرة ، بقدر ما تبعد أكثر من ذلك ، لتعيد بناء الحياة نفسها ، وتبعث في الإدراك معنى النسق والنظام .

ومن هذا كله يمكن أن نلمح خطأ النقاد الذين يحسبون الرؤية المتخيلة ضرورة أولى في التذوق والانشاء ، بحيث ينفي أن تخيل الصورة في وضوح ، كما يقدمها الشاعر ، وكثيراً ما يستطيع المتلقى بدون الرؤية الذهنية أن يشارك المبدع خياله وتفكيره ، ذلك أنه من الممكن بالقياس إلى كثيرين أن يفكروا تفكيراً تجسيدياً دون أن يستعملوا صوراً متخيلة : « وليس من المطلوب أن نستدعي إلى ذهننا صور الأشياء التي يعبر عنها الشاعر ، وإنما نمارس ، فحسب ، طائفنة من الأفكار والمشاعر المصاحبة لها ، فضلاً عن أن الصور الذهنية قد تكون غامضة مجملة غير متناسقة ، على حين تكون الأفكار المصاحبة لها دقيقة متناسقة »^(١) .

وفي تقديري أن جل التصورات النقدية القديمة قد قدرت قيمة الاستعارة ، ورفعت من شأنها ، حتى انتهى عبد القاهر إلى عدها أعلى مقاماً من التشبيه ، فهي - من ناحية - أكثر تحقيقاً ، وأكثر قدرة على التعبير عن المعنى المطلوب ، وأكثر تحقيقاً لعملية الادعاء : « وإذا نظرت في أمر المقايس وجدتها ولا ناصر وراءها أعز منها ، ولا رونق لها ما لم تزنهما ، وتتجذر التشبيهات - على الجملة - غير معجبة ما لم تكنها »^(٢) .

والاستعارة - من ناحية أخرى - أكثر اختصاراً وإيجازاً من التشبيه ، إذ إنها صورة مقتضبة من صورة ، ومن هذا الجانب تأتي خصوبتها وتميزها من حيث خاصيتها الأساسية التي يسميها المعاصرون بالتكليف ، والتي كان يعدها عبد القاهر عنوان مناقب الاستعارة لأنها « تعطيك الكثير من المعانى باليسيير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجنى من الغصن الواحد ألواناً من الشمر »^(٣) .

(١) د . مصطفى ناصف . الصورة الأدبية ص ١٣٩ .

(٢) أسرار البلاغة ص ٤١ .

وعلى هذا يمكن أن يصنف عبد القاهر في موازاة تيار آخر ساد النقد القديم لم يدرك ما أدركه عبد القاهر، لأنه صدر عن مقوله أخرى تختلف عن نظرته، إذ تراعي لاصحابها ضرورة المتشابهة والمناسبة، ومقاربة المجاز للحقيقة، أما الحديث عن ذات الشاعر فقد بدا غائباً، لأن الناقد العربي - بحكم ظروف متعددة - لم يكن يهتم كثيراً بتلك الذاتية، أو موقع العالم الخارجي على المبدع، أو بقدرتة على إعادة تشكيل الأشياء، أو خلق عالم خاص به.

ويلعب الخيال دوراً واسعاً في الاستعارة، أكثر منه في التشبيه، إذ إنها تتعرض المشبه على وجه أعلى من التشبيه، وهذا يحتاج - بالضرورة - إلى خيال أكثر خصوبة، بل إن هذا الأمر نفسه هو ما يميزها على التشبيه، ويرفعها عليه في سلم التصوير الشعري.

فالاستعارة صورة فنية بلاغية جزئية، ينبغي أن ينظر إليها نظرة ديناميكية في تعاملها مع الكائنات والأشياء، وهي ليست عنصراً إضافياً أو زخرفياً، بل إنها تعد مخرجاً وحيداً لشِئ لا ينال بغيرها « وللاستعارة في الشعر قيمة بالغة بحيث يكاد يستحيل أن يكون الشعر شعراً بغيرها ، وذلك لأن الشاعر يرى بين الأشياء التي تبدو لا علاقة لإحداثها بالأخرى روابط وصلات ، فإذا ما ربط بعضها ببعض كانت له استعارة أو تشبيهاً »^(١).

ومما يرفع من شأن الاستعارة أيضاً توفر عنصر التشخيص فيها، وهو واحد من طرائق التعبير التصويري الفني، حيث لا يقتصر الشاعر على مجرد سرد المعنى بطريق مباشرة مستقيمة، لأن مهمته أن يثير ما في نفس القراء من مشاعر وذكريات بالفاظه المختارة، وصورة الجيدة التي تتخد من عنصر التشخيص أداة لها.

وقد أدى عنصر التشخيص إلى تقسيم الاستعارات إلى قسمين: هي واحد منها نجد الاستعارات الميتة التي تملأ اللغة، ويزدحم بها الحديث العادي، وهي الجانب الآخر نرى الاستعارات الحية: « والاستعارة الحية تقدم لمتنقيها علاقة

(١) تشارلن: فنون الأدب . ص ٨٠ .

متبادلة ، تقوم على التفاعل الدائم بين طرفيين ، على عكس الاستعارة الميّة التي تجمد فيها العلاقة وينعدم داخلها التفاعل ، ومن ثم تتوقف عن أي تعبير أو تأثير »^(١) .

والحق كما يقول جون ديوى « أن الاستعارة في الشعر هي بمثابة التجاء الذهن حينما يكون الانفعال أعجز من أن يشبع المادة ، ولكن هناك فيما وراء الكلمات فعل من أفعال التقمص الوجданى Empathy لا لمجرد تشبيه عقل صرف ، والملاحظ في كل هذه الحالات أن هناك موضوعاً مجانساً من الناحية العاطفية لموضوع الانفعال المباشر يجده في محل هذا الانفعال ، وهكذا يعمل هذا الموضوع الجديد بدلاً من الملاحظة المباشرة »^(٢) .

وانطلاقاً من فكرة ديوى حول التقمص الوجданى يمكن الزعم بأن الشاعر يلغى الثنائية بين الذات والموضوع لياتحه بكتابات الحياة من حوله ، ويتعامل معها كما لو كانت هي ذاته .

وهكذا نالت الاستعارة حقها من إعجاب النقاد العرب القدماء ، وكذلك كان موقف النقد الحديث منها ، كصورة فنية ، تظل برهاناً جلياً على نبوغ الشاعر اهتماءً في ذلك بما ذهب إليه أسطو من جعل الاستعارة علامة العبرانية الفردية التي لا تمنح للأخرين .

* * *

(٥)

وإذا كان العرض السابق للأنماط البلاغية قد جعل منها صوراً جزئية تتشكل في الإطار الشعري العام من خلال مناظر متكاملة ، فإن التساؤل الملحق بعد ذلك يدور حول علاقة الصورة الفنية بالمجاز ، هل يلزم لها أن تدخل في دائرة أم أنها تبدو أوسع منه وأكثر رحابة^٦

(١) أرشيبالد مكليش ، الشعر والتجربة ، ص ٩٦ .

(٢) الفن خبرة من ١٢٢ .

لقد ربط « دای لویس » بين الصورة والمجاز ، حين راح يعرف الصورة في أبسط مصطلحاتها بأنها : « صور أو لوحة مكونة من كلمات ، فالصنعة والاستعارة والتشبيه تكون صورة ، وقد تقدم إلينا الصورة في شكل عبارة أو فقرة ، وعلى ذلك فإن كل صورة شعرية هي إلى حد ما استعارية ، إنها تظل في مرآة لا ترى فيها الحياة وجهها ، بقدر ما ترى حقيقة ما عن وجهها »^(١) .

فهو يربط في هذا التعريف بين الصورة والمجاز ، وواضح أنه يوسع من مفهوم المجاز إلى الحد الذي يجعله فيه يستوعب كل صورة فنية ، ثم يترك الباب مفتوحاً للمناقشة - كما يقول - ليتيح للنقد الآخرين أحد أمرين : إما أن يتسعوا في المجاز ليشمل كل الصور الفنية ، وإما أن يدخلوا في دراسة الصورة ما هو خارج عن دائرة المجاز .

وعلى أية حال فإن المجاز من مميزات العقل الإنساني الحديث والبدائي على السواء ، وهو يلزمه اللغة في كثير من الأحوال بل هو من دواعي جمالها .
 والأساس النفسي في المجاز هو وضع صورة أو معنى أو حالة مكان أخرى ، وهذا راجع إلى عملية الإدراك الحسي ، وما ينطوي عليه من تشخيص الأشياء ، واضفاء عنصر الحياة عليها .

وإذا كان النقد الحديث يركز على دراسة الصورة الفنية انطلاقاً من هذا الفهم النفسي للمجاز ، فإن تقدنا العربي القديم لم يعدم مثل هذا التصور ، خاصة حين جعل للأدب مجالاً خاصاً به ، يجري فيه بالعاطفة وحدها ، أو بالخيال وحده ، وجعل خير الشعراء من ينتزع هذا الخيال ، أو يستمد صوره من واقع الحياة ، أما المعانى والأفكار فلم يعن بها الشاعر عناته بالعبارة أو التصوير أو الأسلوب .

وتطبيقاً لهذه الفكرة لم يسموا الشاعر الذي يسرق المعانى سارقاً فهي كلام مباح ، تستامنه كل الشعراء ، وإنما السارق هو الذي « يسرق المبارزة ، أو تصويرها ، لأنه في هذه الحالة إنما يسرق أدباً ، ما دام الأدب في أخص صفاتيه هو التصوير أو

(١)

Cecil Day Lewis : the poetic Image . p . 18 .

التلوين ، ولكنهم - مع ذلك - كانوا يمجدون الشاعر إذا أخذ المعنى عن غيره، وزاد فيه أو تمكن من حبّه وتحديده في عبارات قصيرة^(١) .

ولا شك أن للمفاهيم النقدية القديمة للصورة الشعرية في شكلها المجازى أهمية كبيرة في دراسة شعرنا القديم ، وقد تفهم هذه الدراسة الأدبية القديمة للمجاز والأشكال البلاغية بالسطعية أو المعالجة الخارجية نظراً لما ركزت عليه - في معظم الأحيان - من أن هذه الأشكال تعد تزيينات أو زخارف بلاغية ، ومن هنا درست - عند بعض النقاد - كأجزاء يمكن فصلها عن الأعمال التي تظهر فيها ، ولكن الرد على هذا الاتهام يبدو مبسوطاً من خلال مجموعة من النقاد العرب الناقدون من هذه الدائرة أولاً ، ثم ينطر بعد ذلك إلى الجماعة الأخرى التي يصيبها الاتهام في دائرة عصرها ، لعلنا نجد في ذلك مبرراً لهذه السطعية ، أو تبسيط القضية النقدية ، فقد احتفت عصور هذا النقد بشعراء المديح وأبواق البلاط ، ولم يعد أمام الشاعر مجفلاً للصدق الفنى والحرية التعبدية حتى يخلق الصورة ، أو يبدع في صياغة النسق الجمالي الذي يعبر عن ذاته هو إنسانياً وفنياً ، بل ربما ترك هذا الأثر الاجتماعي - وهو الاهتمام بالشكليات خاصة - في فكرة المديح وما فيها من تزييف ، أثره في النظرة السطعية الخارجية للصورة الشعرية التي لم تتجاوز - في بعض الأحيان - أن تكون صورة تزيينية أو زخرفاً في القصيدة .

لقد عاش معظم نقاد هذا الاتجاه في فترة لم يعتد فيها بذاتية الشاعر ، خاصة ذلك الشاعر الذي « وجد نفسه ووعي ذاته ، واعتزل بكرامة عقله ، وفكره ولسانه ، فلم يساوم عليها في سوق التفعية والتفاق ، بلغ الذاتية الاجتماعية حين نطق بلسان الجماعة ، وتمرد نيابة عنها على الطغيان والتفاق والرق المادى والمعنى ، وضرب لنا مثلاً رائعاً لهذا للجبرية والالتزام في الأدب ، ورسالة الأديب الذي لا يفقد وعيه في دوامة الإبصار ، ولا يخطئ طريقه في داجي الظلمات ، ولا تغفل عينه والناس من حوله نيام »^(٢) .

(١) د. إبراهيم سالم . تيارات أدبية بين الشرق والغرب . ص ٣١٣ .

(٢) د. عائشة عبد الرحمن . قيم جديدة في الأدب العربي ص ٤٦ .

ولم يكن الناقد غريبا عن بيئة أولئك الشعراء مما يسمح بانسحاب هذا الاتهام عليهمما معا ، وكذلك الحال في تبرير هذا الاتهام والرد عليه كوسيلة لتبرئة الشاعر والناقد من مثل هذه الاتهامات .

(٦)

ويبقى في هذا العرض السريع جانب هام في قضية المفهوم البلاغي والتقدى للصورة الفنية ، فقد سبق طرح الجوانب الأخرى فيما يتعلق بجوانبها البيانية ، ليكون هذا الموقف الأخير مرتبطة بالزخرف والبديع ، وما يمكن أن يمنجه للصورة من جمال فنى ، وكيف يستغل الشاعر هذا المنصر - الذي يدخل ضمن مقدراته الفنية - في تشكيل الصورة الفنية وإثراء صياغتها الجمالية .

فالشاعر يتوقف طويلا عند الألفاظ ، ينتقيها ويتأملها ، ثم يعيد تشكيلها ، وقد يغير من أبعاد صياغتها فنيا ، وقد يحطم من أنساقتها ليخلق لنفسه نمطا جديدا يحقق رغبته ورغبة جمهوره في المتعة الفنية المتوقعة من إبداعه .

ولم يكن الاتجاه نحو زخرفة الأساليب بدعة ينفرد بها الشعر العربي القديم ، بقدر ما يدا أمرا معروفا في جميع اللغات ، ذلك أن التعبير - بوجه عام - إما أن يهتم بوصف الواقع أو الطبيعة ، وإما أن يعني بالإعراب عن قضايا الفكر ، وإما أن يتجه إلى النظر فيما بين الأنماط ومعاناتها من علاقات مشابكة متفاوتة ، ويقصد في ذلك إلى التأليف بينها ، بسبب تلك العلاقات ، والإफضاء إلى صناعة بريقها وجرسها الذي يطرب السمع ، وفنها الذي يمتع الفكر والوجدان معا .

ومن الضروري في هذا الجانب - كما ظهر في الجوانب السابقة - أن يحتاج الباحث إلى الربط بين الظاهرة الفنية - بكل خصائصها - وبين مرحلتها الاجتماعية ، بالإضافة إلى المواهب الشخصية والقدرات الفنية لدى الشاعر ، فهذه المسائل - مجتمعة - لها صلتها بالتعبير ، ولا شك أن ثمة طباعا للشعراء يبدو بعضها أقصى بالصياغة والزخرف ، وإن كان كل ذلك لابد أن يتأثر بالعصر نوعا من التأثير بل ينبع من معالم حضارته .

ويكمن الفن الحقيقي للشاعر في صنعته الشعرية في شقيها المعنوي واللفظي ، و يحسن به ألا يترك للألفاظ عنان الزخرف والتمييق ، فتطفى آنذاك - على بقية عناصر صنعته الفنية ، ولكن حاجته إلى هذه الزركشة تعد أمرا ضروريا إذا ما نجح في استخدامها عنصرا مساعدا ، يساعدها على خلق الصورة الشعرية ، أو يزيد من تأثيرها في المتلقي .

فقد تبلغ الصورة الشعرية حدا أكبر من الروعة حين تحتوى على تفاصيل دقيقة ، أو حين يستقصى صاحبها عناصر التجسيم والتشخيص والتوصير ، ثم لا يتركها دون أن يلح عليها بريشة الفنان الأصيل الذى يضع كل لون فى موضعه ، ولا ينسى فى ذلك أدق الأشياء وأهونها .

ويخلع الشاعر على الصورة الحياة والحركة فيمنحها التشخيص والتجسيم لإظهار كل تفاصيلها وجزئياتها ، وليقنع القارئ أو السامع بصدق تصويره وحقيقة تجاريته ، وهو يعتمد فى ذلك على الأنفاظ والعبارات التى يحاول أن ينتقيها بهدوء وتأن ليخرج من باطنها طاقات ثرة لا تتضمن بها اللغة إلا حين تلمسها يد الشاعر المبدع .

وإذن فكل ما نلقاء فى كتب البلاغة من وصف اللفظ ، إن تأملناه - بعمق - وجدرناه - فى حقيقته - يرد إلى المعنى ، حتى الجنس و جرس الألفاظ ، فضلا عما توصف به الكلمات من ابتدال أو غرابة ، والمضمون بهذا المعنى إنما يتهدى بالشكل ، فهو البناء الأدبى كله ، وهو الحقائق والأحساس النفسية الكامنة فيه .

وإذا كانت علاقة الشكل بالمضمون قد ظهرت فى النقد القديم فى ثوب قضية اللفظ والمعنى ، فقد ليست فى النقد الحديث ثياب الشكل والمحتوى ، ولم تتسع هوة الخلاف بين النظريتين ، بقدر ما ضاقت ، وكادت تلتقدى فى حدود هذا الفهم ، ذلك أن القصيدة تتمتع بشخصية متكاملة متماسكة حية ، وأنها وحدة تتالف من عناصر مختلفة كثيرة ، وهى متماسكة ومتوازنة من حيث الشكل والمحتوى بل يتداخل فيها الشكل والمحتوى على نحو لا يمكن معه تصور كل منها على حدة (١) .

(١) حياة جاسم . وحدة القصيدة فى الشعر العربى حتى نهاية العصر العباسي ص ١٥١ .

ومن ثم يبدو عسيراً أن تفصل المادة عن الشكل ، وبالعكس في أي حال من الأحوال ، لأن تركيبهما قد اتحد ، فلا يكاد يبرز إلا من خلال كل موحد « إن جوهر القصيدة لا يبرز إلا كلاماً موحداً ، أى يستحيل علينا تجريد الجوهر وصياغته في شكل آخر لأن الجوهر في هذه الحالة هو الركب الجديد من بناء لا ينفصل عن موسيقاه ، والصور والدلالات المتشابكة والمواقف المعينة ، أى القصيدة ذاتها »^(٢).

وموضع الشاهد في إيراد هذه الأقوال أن البديع يبدو مكملاً لشكل القصيدة ، والشكل فيها لا ينفصل عن المضمون ، فهل يمكن أن ننطمح إلى إيجاد روابط طبيعية - بهذا القياس - بين البديع والصورة الفنية ؟

إن البديع لا يخرج عن إطار المعانى لمجرد ارتباطه بالزخرفة والزينة والتمثيق ، إلا إذا أسرف الشاعر فيه بشكل مكرور ، وقد تبىء القدماء إلى هذه الحقيقة وعرضها عبد القاهر : « إن في كلام المتأخرین كلاماً حمل أصحابه فرط شففته بأمور ترجع إلى ما له اسم في البديع ، إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم . ويقول وبين ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت ، فلا ضير أن يقع ما عنده في عمیاء ، وأن يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء ، وربما طمس بكثرة ما يتکلفه على المعنى ، وأفسده كمل ينقل العروس بأصناف الحال حتى ينالها من ذلك مكروره في نفسها »^(٣) .

على أن الحملة على المحسنات البديعية لا تقلل من أهمية اللقط ، ولا تغض من منزلته في الأداء الجمالى للمعنى ، وحسن فهمه ، ولكن الإغراق في أصناف البديع ، وخشوا الصور به يجعل اللقط فارغاً إلا من جمال الهيئة ، مما قد يعود وبالاً على اللقط ذاته فالجمال اللغوى أمر مطلوب في التصوير الشعري ، وهو مقوم من مقوماته ، والتعبير الجميل هو الذي يميز كلام الأديب من كلام الناس « إن هؤلاء الذين يزدرؤن الجمال اللغوى مصابون بقسم في الذوق ، أو عجز عن الكمال ، والإشكيف نعل إنكارهم تجميل الأسلوب ، وهم لا يفتاؤن كساور الناس يطلبون الجمال في شتى ضروريه ، ومختلف صوره »^(٤) .

(١) د. محمد محمد عنانى . النقد التحليلى تقلا عن الناقد كلينيث بروكس .

(٢) أسرار البلاغة ص ٦ .

(٣) عمر الدسوقي . في الأدب الحديث ص ٣٠٩ .

ويقى التحفظ على مسألة استحسان البديع فى وجوب عدم جوره على
مقومات الصورة الشعرية ، ولعل هذا هو مصدر هجوم عبد القاهر عليه خشية أن
يتحول العمل الشعري إلى صناعة لفظية تقصد لذاتها، وهنا - فقط - يصبح موطن
الخطر على الصورة الفنية ، حين يتحول الشعر إلى صائع يصنع أشكالا من الزينة ،
كان قد جمعها من كتب البديع ليحل ما يشاء من دمى الأغراض الفنية التي يسعى
إلى تصويرها .

ومن هنا لا يجب المغالاة في الفصل بين الصنعة اللفظية والمعنىوية ، حيث
إن كلاً منها يخدم الآخر ويصدر عنه ، خاصة أن الصنعة اللفظية تمنح الصورة
جرساً موسيقياً وزخرفة شكلية ، وإذا صح هذا كان لنا أن نرفض تلك المقوله التي
تقسم الصنعة الشعرية بشكل تعسفي إلى صنعة لفظية يقصد بها الزخرفة التي
أحدثتها الشعراء من جناس وطباق ومقابلة وما إليها ، والصنعة المعنىوية يعني بها
الصورة الشعرية التي ترتكز على عناصر التشبيه والاستعارة والتلميل وغيرها من
ضروب التصوير والتخييل والحقيقة أن هناك تكاملًا بين الجانبيين ، حيث تتشارك
عناصر الشكل ، وتترابط فيما بينها ومن أجل خدمة المضمون ، وتصوирه ،
وإعطائه اللون الجذاب الذي يمكن من خلال تقديمها للقارئ في ثوب فني جميل^(١) .

وعلى هذا يسهل استخلاص علاقه البديع بالأشكال البلاغية القديمة مما
يعضد محاولة وضعه في خدمة الصورة الفنية بشكل عام ، خروجا بذلك من دائرة
الخلط الذي وقع فيه بعض القدماء ، حين قصرروا وظيفته على التحسين والتميم ،
ووصلوا بينه وبين المعانى والصور بشكل تعسفي ، فحرموه جزءا هاما من وظائفه
التي تظهر من حاجة أسلوب التعبير إليه ، بما له من أنماط متعددة ، لا تشف
مبشرة عن الغرض ، فهي تظهر شيئاً ، وتبطن شيئاً آخر ، أو تخليغ غموضاً على
المراد بحيث يجد المتأمل في ازدواج المعانى وغموضها واستشفافها متعملاً وفكراً .

(١) انظر د . محمد مصطفى هدارة . اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري من ٥٦٨ - ٥٦٩ .

(٧)

وانتقاداً من القديم إلى الحديث يحسن أن نقف على تحديد مفهوم واضح للصورة الفنية ، فيما يتعلق بموضوع هذه الدراسة ، ويلاحظ - منذ البداية - أنها تبدو مرتبطة بالمجاز الذي يجعل لها دائماً طابعاً غير واقعي ، وإن كانت متترعة من الواقع أصلاً ، ذلك أنها - في جانب منها - تعد « تركيبة عقلية تتتم في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتماها إلى عالم الواقع ، ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يبحث في صوره بالواقع ، أو الطبيعة ، أو الأشياء التي صورها حين يعيش ذلك كله إلى شكل جديد ذو ملامح فنية جديدة »^(١) .

ولذا كان المفهوم البلاغي للصورة الفنية قد ارتبط - في القسط الأكبر منه - بالمجاز ، أو الأنماط البلاعية القديمة ، فهو لا يتناقض مع ما ذهب إليه بعض النقاد في العصر الحديث في معالجة الأعمال الأدبية من خلال دراسة الصورة الفنية فيها ففي دراسة كارولайн سبيرجن حول صور شكسبير تجدها تحرصن على تحديد المفهوم الذي تتعامل من خلاله مع الصورة منذ البداية ، قائمة إنها تستخدم اصطلاح « صورة » ككلمة ذات دلالة ، تعنى بها استقرار كل أنواع التشبيه بما فيها ما يسمى بالتشبيه الاستعاري ، وتقول : « إنني أقترح أن نغوص بأبعادنا الفكرية في محاولة استدراك ذلك المصطلح الذي يحمل معنى الصورة البصرية وحدها ، ولنفكر فيه ، وفي مدى ارتباطه بكل صورة خيالية ، أو تجربة أخرى يرسمها الشاعر بأية وسيلة يريد لها ، أو يكون قد تهيأت له من خلال مشاعره وإحساساته حيناً ، ومن خلال عقله وانفعالاته التي يبتليها في أشكال من التشبيه والاستعارة بمفهومها الحسى الواسع حيناً آخر »^(٢) .

فالصورة وسيلة تكشف عن الانفعال ، والانفعال - بدوره - وسيلة تخلق بها الصور ، ويتم تشكيلاً لها : « ومعنى ذلك أن الانفعال هو مضمون الصور ، كما أن الصور هي شكل الانفعال ، وكلها متصل بالأخر اتصال الروح بالجسد في علاقة عضوية حية »^(٣) .

(١) د. عز الدين إسماعيل . التفسير النفسي للأدب ص ٦٦ .

(٢)

Caroline Spurgeon : Shakespeare's imagery and what it tells us.P. 5

(٣) محمد عبد الهادى محمود . نظرية الصورة الشعرية عند شعراً من الديوان من ١٥٢ (رسالة دكتوراه) .

وعلى هذا يصعب تحلل الصورة من المجاز ، حيث يأتي ارتباطها به حتميا من محاولة تفهم تلك الفروق الفنية بين التقريرية والتعبيرية في الفن ، فالفن يعبر ولا يقرر ، وهو يهتم بالموجودات من حيث هي كيفيات مدركة حسيا .

وقد عرفت الصورة بهذا المفهوم الحسي في النقد العربي القديم ، وقد سبق أن تناولنا جانبا من الحس والخيال ، ويحسن هنا الإتيان بشاهد آخر يؤكد العلاقة الحتمية للحس بالصور ، وذلك يبدو من تسائل أبي حيان عن أسباب طلب الإنسان للأشياء والأمثال ، أو للصورة الحسية لما هو موهوم غير معروف ، أو لما هو مقبول غير قابل للتشخيص فكانت إجابة أبي على مسكونيه من أننا ننشد صور الأشياء وأمثالها في حالات ثلاث :

أولا : لإدراك الحواس أشياء سبق أن أدركتها ، فإذا أخبر الإنسان بما لا يدركه ، أو حدث بما لم يشاهده وكان غريبا عنده ، طلب له مثلا من الحس ، فإذا أعطى له سكن إليه لأنفته به ، ولا يغنى حس السمع عن حس البصر لإدراك صورة الشيء الغائب إدراكاً ممتنعا .

ثانيا : لإدراك المawahيم فالأشياء أو الكائنات الوهمية لا يمكن أن يستقر لها شكل في ذهنه ، إلا بعد تصوير صورة تستقر في الذهن ، وقد تكون هذه الصورة مركبة من صور أخرى قد شاهدها .

ثالثا : لإدراك المعقولات فإن تصوير الأمور المعقولية بمثال حسى أمر يجعل هذه المعقولات مألوفة تسكن إليها النفس ، وتأنس بها ، فإذا افتئام سهل عليها حينئذ تصور أمثالها .

فالعناصر أو المظاهر الحسية في الأشياء وأشكالها وألوانها هي التي تحدث توترا في الأعصاب ، وحركة في المشاعر ، فهي بمثابة مثيرات حسية يتضاوت تأثيرها في الناس ، لكن المعروف أن الشاعر - كالطفل - يحب هذه الألوان والأشكال ، ويحب اللعب بها ، وهو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولا ، ثم إثارة القارئ أو المتلقى ثانيا .

فالصورة - من هذه الزاوية - تستخلص من حياة الشاعر وحسه وملحوظته ، وتجئ أحياناً بنت الملاحظة الدقيقة ، والعلم بطبعات الأشياء .

ويظهر تأثير عنصر الحس في خلق الصورة الفنية في تلك التفرقة المشهورة بين التعبير والتقرير عند النقاد المعاصرین ، مما جعل بعضهم يلح على أن تكون الصورة عيانية تجسیدیة تعتمد على المعادل الموضوعي والإشارات الخيالية « إن الشعور لا يكون خاصاً إلا بتعبير خاص عنه ، والطريقة الوحيدة التي نعرف بها مشاعرنا هي تخليها ، أو تجسيدها ، أو التعبير عنها بالكلمات ، وما إليها مما يدرك بالحواس »^(١) .

فالشعور الإنساني محرك من محرکات الصورة ، حيث ينزع غالباً الأشياء وجمودها باعثاً فيها المعاناة والحنين ، وكذلك الشاعر حين يتولى الأشياء باعصابه ويعمل عليها من ضميره .

وأداة الشاعر في التصوير هي اللغة ، وهي الأداة التي يستخدمها غيره من الناس ، وأساسها الكلمة التي تتماشى مع الفرض ، ولذا يجد نفسه مضطراً في كثير من الحالات « أن يغير من قيمة هذه العملة ، وكل هذه التغييرات ، لأنها لها في ذاتها هذه الخاصة ، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر ، ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة »^(٢) .

وعلى هذا يكون للصورة الشعرية لغة خاصة ، تختلف عن اللغة العادية للناس « فالجمال عنصر أصيل من عناصر العمل الفني ، وخصوصية اللغة مقوم أساسى من مقوماته ، ولو لا ذلك لانهارت العواجز بين لغة الفن ولغة الحياة »^(٣) .

وعلى هذا تبدو القصيدة - في أبسط صورها - مجرد مجموعة من الألفاظ مرتبطة ومنسقة على نحو معين ، تشكلت من خلاله صورها ، ولكنها حين تكونت على هذا النحو ، تكون قد اكتسبت شخصية خاصة ، لها حيويتها وفعاليتها

(١) د. عبد الحميد يونس . الأساس الفنية للنقد الأدبي ص ١٠٠ .

(٢) د . عز الدين إسماعيل . الأدب وفنونه ص ١١٢ .

(٣) د . يوسف خليف . مقدمة لـ ديوان « نداء القمم » ص ٢٦ .

يساعدها على ذلك الترابط الخاص بين الألفاظ ، حيث ينشئ المبدع علاقات جديدة تتمثل في صور التعبير المختلفة التي تظهر في الكتابة الشعرية . وعلى هذا فإن الألفاظ في ارتباطها تكون في القصيدة مجموعة من الصور التي تعبر عن الشعر ، وتسمم في نقله إلى المتلقى .

فالصورة الشعرية - على هذا الأساس - هي مجموعة علاقات لفوية يخلقها الشاعر ، لكن يعبر عن انفعاله الخاص ، والشاعر يستخدم اللغة استخداماً جديداً ، حين يحاول أن يستحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة ، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد ، ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة يخلق لنا الشاعر المصور تشبيهاته ، واستعاراته ، وكتاباته ، وتشخيصاته ، أعني كل ألوان صوره الفنية .

والشاعر - في إطار نفس السياق - يخلق الأبنية الصورية حتى يتغلب على تلك المفارقة التي يجد نفسه إزاءها منذ البداية ، وتحوّل اللغة النثرية على يديه إلى لغة شعرية ، تصبح لها خصوصيتها ، ولها منطقها الانفعالي الذي يحكمها ، وتصبح وظيفتها توصيل المواقف ، ونقل المواقف والتجارب الفنية في شكل تصويري جديد .

والشعر كلّه يستعمل الصور ليعبر بها عن حالات نفسية خامضة ، لا يستطيع بلوغها مباشرة ، فهي - هي حقيقتها - أثر للشاعر المغلق الذي يصف « المرئيات » وصفاً يجعل قارئ شعره « لا يدرى أيّراً قصيدة مسطورة أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود » والذى يصف الوجدانيات وصفاً يخيل للقارئ أنه ينادي نفسه ، ويحاور ضميره لأنّه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجید ، والصورة الشعرية لا تكتمن إلا حين يحيط الوصف بجميع أجزاء الموصوف ^(١) .

وهذه الصور كما سبق أن عرضنا لها في الإطار البلاغي القديم ، إنما تفتقد في معظمها محاولة بيان طبيعة المعانى النفسية العميقية ، حتى لتكاد تقتصر على التقسيمات التنظيمية التي يغلب عليها العقل ، وقد قام الشكل البلاغي للصورة على

(١) د . ذكي مبارك . الموازنة بين الشعراء ص ٦٥ .

اعتبارها تلك الصورة التشبيهية التي عدها العرب القدماء أصل الألوان البينية .
وإذا كانت هذه الصورة التشبيهية قد جرت على الفن كثيراً من المساوى فإن
الشعراء قد حاولوا تجاوزها إلى ما يسمى بـ «المعنى الأصلي» : فدلالة اللفظ تجربة مما لا يتفافر مع البيان ،
بل يزيد من وضوح المعنى الأصلي ، وتتجدد اللفظ تجربة من معناه القاموسي ،
وتتجدد من تركيبه مع غيره ، ويتجدد من تركيبه وبيناته الصرفية ، ويتجدد الإيحاء من
ذلك كله ، فيتسع مدلول اللفظ في نفس السامع ولا يضيق »^(١) .

وهكذا تسهم الكلمات ، بما فيها من طاقات يستطيع الشاعر أن يفجرها في
كشف أبعاد التعقيد النفسي في الصورة ، ذلك أن الإبداع الشعري في الصورة مثلاً
يجري على مراحل ذات حدود منفصل بعضها عن البعض ، أو أنه يتطور تطوراً من
الشعور إلى الخيال ، فإن الصورة الشعرية يخلقها الشاعر المبدع خلال لحظة
فأئقة ، تتير معالم نفسيته من الداخل .

وإذا كان الشاعر في الصورة التشبيهية يقف ليراقب الأشياء بحدهاته ، وليرى
ما يبصره من شكلها ، وأوصافها تقريراً شائعاً أقرب إلى العلمية ، فإن الصورة
الشعرية - بالمعنى الفني - لا تتخلى عنده إلا حين ينصرف إلى تأويل الظاهرة ،
بعد أن تتولاها نفسه وتتحدد بها ، وهذا ما يظهر في استخدام الشاعر للدلائل
اللغوية الجديدة التي تساعده على التخلل من قيود المعانى المباشرة ، متطلقاً منها
إلى المعانى الإيحائية الرمزية ، من خلال رسم الصورة الشعرية التي تساعده على
تفاعل ذات الشاعر مع طبائع الأشياء ، وبالتالي يغوص وراء المعانى البعيدة .

وقد يظل الشعور بهما في نفس الشاعر فلا يتضح إلا بعد أن يتشكل في
صورة ، من خلال قدرة فائقة على التصوير ، يمتلك الشعراء ناصيتها ، فتجعلهم
قادرين على استكمان مشاعرهم واستجلاثها ، مما يساعدنا على تنسق مشاعرنا ،
من خلال الإثارات المتعددة التي تثيرها هنالك صورهم .

فالشاعر - إذن - يطلب الصورة ، وقد يفرق في طلبها حتى لتمثل هنا

(١) محمد الموسى الوكيل . الشعر بين الجمود والتطور ص ٩٩ .

محاولة من محاولات إبراز معنى ، أو كائن ، أو حدث ، أو غير ذلك من وسائل الإبابة عن أمر من الأمور على وجه من وجوه المقول .

ومهما يكن من أمر فإن الصورة الشعرية - هي قمة نضجها الفني - تظل تعبر عن حلم الشاعر ، خاصة حين يمتزج فيها الرمز بالحقيقة ، حتى لا نكاد نعرف - في كثير من الأحوال - ما هو رمز وما هو حقيقة ، غير أن تطبيق هذا على كل صور القدماء لا يعد أمراً يسيراً ، إلا إذا توفر لدى بعض شعرائهم في القليل النادر من صورهم فإذا كان اختيار الرمز في تشكيل الصورة الشعرية لا ينفصل عادة عن سائر أفكار القصيدة فإن اختياره « لا يكون تعسفاً ولكن تدعوا إليه ضرورة نفسية »^(١) إذا كان الرمز كذلك ، فإن وجود هذه الضرورة النفسية لا يخلقه بالضرورة ، مما يجعل القدماء إلى الصورة البلاغية التقليدية ، إبراز خبايا هذه الطروح الفنية من خلال أبعادهم الفنية المحدودة ، فتلازم الرمز مع الضرورة النفسية أمر قائم ، والعكس غير صحيح ، إذ إن الضرورة النفسية لا تكتف عن محاولة السعي إلى الخروج في أثر من نمط تصويري فني .

فالصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة ، قد تبدو أكثر تعقيداً من أي صورة فنية أخرى ، ولذا يجد تحديد طبيعتها أمراً محدوداً بكثير من الصعوبات ، وربما كان هذا هو السر في تعدد ما قيل حولها من تعرifications ، وكذلك تعدد مناهج دراستها ، وقد سبق عرض تعريف سبيرجن لها في دراستها لشكسبيير ، وفي دراسات أخرى عندها نجد تعريفات متعددة إذ قد يقول أمرها إلى ما ينقل عقدة فكرية أو عاطفية في لحظة زمنية معينة .

فهي عند « بوند » صاحب هذا التعريف تعد سليلة تعبير عن مركب فكري وخليط عاطفي ، في لحظة زمنية معينة قد تدفع البعض إلى تعريفها إنها « تعبر عن حالة ، أو حدث بأجزائهما ، أو مظاهرهما المحسوسة ، فهي لوحة مؤلفة من كلمات ، وهي ذات جمال ذاتي ، تستمد من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ،

(١) د . إحسان عباس . فن الشعر ص ٩٠ .

ونحو ذلك من عناصر حسية ، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع ، لأنها توحى بالفكرة كما توحى بالجو والعاطفة »^(١) .

وتعريف آخر يذهب إلى أنها « مشهد أو رسم قوامه الكلمات »^(٢) إلى غير ذلك كله من تعريفات يحتويها كثير من الدراسات النظرية والتطبيقية التي اتخذت من دراسة الصورة الفنية مجالاً . ولا يظهر الاختلاف حول كونها لوجة فنية ، تتعاون الكلمات على إخراجها بما لها من طاقات إيحائية متميزة في الأنساق الفنية .

وخلالقة القول في تحديد مفهوم الصورة الفنية - على الأقل فيما يتعلق بحفل هذه الدراسة - أنها تركيبة لغوية ، تقوم أساساً على تتبيلق فنی حی لوسائل التصوير وأدواته ، تلك التي يختارها الشاعر ليbeth من خلالها مشاعره ، وعواطفه ، وانفعالاته ، لعلها تكشف حقيقة ما يريد من معان ، وترسم ما يريد توصيله إلى المتلقى من مشاهد ومناظر تحرك عواطفه ، كما سبق لها أن صنعت بعواطفه كمبيع من قبل .

وترتبط الصورة بأداة الشاعر ارتباطاً وثيقاً ، كما يرتبط فكره بعواطفه ، فكلاهما لا ينفصل عن الآخر بل يتفاعل معه ، ويقاد بتوحد ، فاللفظ يمانق الفكرة ، والعاطفة تلتقي مع الخيال وكل منها يسير في اتجاه الآخر ، وعلى هذا يأتي تركيب الصورة الشعرية من اللغة بدلالة المعنوية والموسيقية ، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكتابية وصور البديع ، ولعل هذا في النهاية لا يبعد كثيراً مما ذهب إليه الإمام عبد القاهر الجرجاني في قضية النظم ، وتوخي معانى النحو وتالفها ، ثم ما فهمه في منطقة الخيال ، ودوره في تكوين الصورة وبيان وسائلها .

(١) روز غريب . تمييز في النقد الحديث ص ١٩١ .

(٢) أحمد نصيف الجنابي . في الرؤية الشعرية المعاصرة ص ١١٩ .

وعلى هذا ينتهي ذلك المهداد النظري لمفهوم الصورة الفنية على هذا النحو من السرعة ، لعله يسهل الانطلاق بعد ذلك مع الشاعر العباسى الذى تزعم مدرسة البديع ، وكثير الكلام حول شعره من ناحية النقط فحسب ، وبقى جانب الصورة عنده فى منطقة الظلام ، يحتاج إلى ذلك الإشاعع البلاغى والتركيب اللغوى للصورة الجزئية والكلية بما يكشف جوهر ما أنتجته قريحة مسلم بن الوليد .

* * *

الفصل الأول

مصادر الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد

(١) بين الموروث والحضاري.

the first time in the history of the world, the people of the United States have been called upon to determine whether they will submit to the law of force, or the law of the Constitution. We consider the question to be, whether the Southern Slaveholding States have a right to secede from the Federal Union; and, if so, whether the Federal Government has a right to suppress them by force. We believe that the Southern Slaveholding States have a right to secede from the Federal Union; and, that the Federal Government does not have a right to suppress them by force.

(١)

بين الموروث والحضاري

في محاولة دراسة شعر شاعر قديم بالقياس إلى عصرنا ، تبدو أهمية التأكيد على مسألة تتعلق بطبيعة الحكم على هذا الشعر ، حتى لا تتصرف الدراسة النصية عن جوهر الواقع الأدبي للشاعر ، ذلك أنه من الخطير بمكان أن نضع قواعد تعسفية للشعر ، أو نحاول صبه في قوالب معدة ، ذلك أن الجانب الذاتي والموضوعي يمثلان طريقين مختلفين في عرض الموضوع الأدبي ، وكلاهما ليس جيداً ، أو ردئاً في ذاته ، ومن هنا لا يحق لنا أن نحكم على الشاعر فيما يتعلق بمعيار نجاحه أو فشله ، صدقه أو كذبه ، زيفه أو أصالته ، من خلال تعبيره عن ذاته فقط ، أو تعبيره عن أمور أخرى تدور في إطار هذه الذات ، باعتبار ما هنالك من المسائل المعقّدة والمتباينة التي تدفع الشاعر دفعاً إلى نظم قصيده ، ورسم صورة الشعرية بطريقة مميزة له هو وحده ، وقد تمت وتنسخ فتميز مدرسة شعرية كاملة قد يكون هو نفسه زعيماً لها أو عضواً من أعضائها .

ويجب التنبيه - هنا - إلى مسألة هامة تتعلق بفكرة المدرسة الأدبية في إطار هذا السياق ، أعني أن التموج لا ينبغي أن يتكرر حرفيًا داخل المدرسة الواحدة ، وإنما صار سرقة أدبية .

ولا تنفي هذه الفكرة ذاتية الشاعر بقدر ما تؤكد أنه ليس من الإيسير أن تبعث إلى الحياة تجربة الشاعر التي مارسها وعايشها ، وعانياً أبعادها ، لينشيّ قصيده التي قد تعيد صورها في نفس القارئ كل ما تولاه من حالات نفسية ومشاعر إنسانية ، وكل ما طاف بذهنه وخياله من خواطر ومناظر « إن الشاعر يمدنا بتجربة لا تقف عند حد ، يمد لنا من مجال الحياة ونطاق العيش أضعافاً مضاعفة ، لكنك

لن تظفر منه بذلك إلا إذا تناولت القصيدة على أنها حياة ستحياها حيناً من زمانك»^(١).

ويبدو أن تركيز تشارلتن - في عبارته هذه - على دور المتنقى في قراءة القصيدة أكثر من اهتمامه بتجربة الشاعر ذاتها ، وكأنه يؤكد - بذلك - على فن قراءة الشعر من زاوية القارئ مما جعله يقرر أن قراءة القصيدة عمل فيه شيء من الخلق والإبداع ، يستخرج فيه المتنقى ما استودعته من معانٍ تم إيداعها في قوارير الألفاظ .

من هذا المنطلق يمكن مناقشة المقوله التي ذهب إليها الدكتور مصطفى ناصف حين سحب على الشعر العربي القديم «صورة الآنا باعتبارها الجانب الظاهر من الشخصية ، والتي تتصف بأنها شعورية ، أي أن مكوناتها يمكن الشعور بها أو باثارها »^(٢).

صحيح أن هذه الصورة موجودة وقائمة ، ولكنها لم تكن الصورة الوحيدة التي يمكن أن تلمح لدى الشاعر ، فهناك إلى جانبها كثير من الحقائق التي يفرضها الواقع البيئي الذي يحيط بالشاعر ، أو - بمعنى آخر - الذي تتخلق فيه شاعرية الشاعر ، فتتموّي ويطرد نموها كلما استمرت تغذيتها من معطيات البيئة ، بمختلف أبعادها الاجتماعية والفكرية . وبما تحتويه هذه البيئة الثقافية من تأثيرات تراثية سبق إليها الشاعر ، ففترضت نفسها عليه ، أو فرضها هو على نفسه ، مقتدياً بأصحابها ومتاثراً بهم في شعره وصوروه .

ومن هنا تبدو قيمة الصورة - كل صورة - قيمة منتهية ، وليس قيمـة أبدية أو ثابتة ، ولا يقـى ما رصـدته كـتبـ البـلـاغـةـ من التـشـيـبـهـاتـ وـالـاستـعـارـاتـ عنـ طـمـوحـ الشـاعـرـ دائـماًـ لـابـداعـ ماـ هوـ جـديـرـ فـيـ الصـورـةـ ، فالـحـقـيقـةـ أنـ هـذـاـ لاـ يـعدـ طـمـوحـ بـقدرـ ماـ يـعـدـ ضـرـورـةـ يـفـرضـهاـ عـلـىـ الشـاعـرـ أمرـانـ :

(١) تشارلتن : هنون الأدب من ٣٣.

(٢) الصورة الأدبية . ١٨٨ .

أولهما : رغبته في التعبير عن مشاعره الأصلية تعبيراً صادقاً .

وثانيهما : ما يملئه عليه واقعه الاجتماعي بمظاهره الحضارية من معطيات جديدة .
وكان هيمنة التراث على الشاعر - من خلال هذا التصور - لا تقتصر حائلاً
 أمام ابتكاره وإبداعه ، بقدر ما تفيد من هذا الإبداع في خلق صور جديدة تضاف
 إليه ، وتتناغم مع العصر والذات معاً ، إنه التوليد في الصورة القديمة بما يجعلها
 تتلامس مع تجربة الشاعر .

وقد يمتد تقدير الشاعر للتراث بشكل طبيعي ليشتمل كل معالم الصنعة لديه
 ابتداء من (مفردات اللغة وقواعدها إلى تراكيبها وأمثالها ، إلى تشبيهاتها
 واستعاراتها حتى تنتهي إلى فن الشعر فيها بكل ما يشتمل عليه من أوزان
 وموضوعات وأخيلة ومعان) ^(١)

وقد يبدو للتأثيرات التراثية سلبيتها أيضاً لدى الشاعر وفي إطار الشعر
 القديم - بصفة خاصة - مما يمكن الحكم على كثير منه بالوضوح ، وإيثر التعبير
 المجرد الذي يقلل من استعمال الصورة تتحققأً لما يقصده من إمتاع العقل أكثر من
 إمتاع الخيال ، وقد يمتد تأثير هذا النوع من الصور مع امتداد التراث ، ويستمر مع
 استمراره في عصور أدبية مختلفة ، وإن كان هذا لا يلغى الدور الإيجابي الفعال
 للتأثيرات الذاتية ، خاصة حين يكون الشاعر أصيلاً في تعبيره ، يعطي الصورة التي
 يستعملها زاوية جديدة تتسجم مع رؤيته الفنية الخاصة ، وتنسق مع مزاجه الفردي
 المستقل ، وتجعل تشبيهه أو استعاراته لينة جديدة تضاف إلى بناء الصياغة الفنية
 في الأدب ، لهذا يكفي في دراسة التشبيه أو الاستعارة « أن نميز نوعها الخاص بين
 الأنواع الفالية التي عددها علماء البيان ، وأن نسميهما بمصطلحها المعين ، فهذا
 العمل ليس إلا الخطوة الآتية الأولى ، ويجب أن يتبعها إنعام النظر في محتوى قالبها
 وصلة هذا المحتوى بمزاج الأديب وتجربته الحية » ^(٢) .

(١) د. عبد العزيز الأهوانى . ابن سناء الملك ومشكلة العقم والإبتكار في الشعر ص ٢٧ .

(٢) د. محمد النويهى . الشعر الجاهلى : ١٥ / ١ .

وعلى هذا يمكن إنصاف القالب الفنى التقليدى إذا استطاع الشاعر الذى صب فيه تجربته أن يحقق أبعاداً أخرى هى - بالضرورة - معبرة عن حيئات جديدة ذاتية وموضوعية فى آن واحد ، وهى لا تتعارض أو تناهى مع التراث ، إذا إن الشاعر « لا يعيش حياة منفصلة عن الماضى ، بل يستأنف حياته فى نفس ال دروب التى سلكها أسلافه ، وقد أخذه التعب والنصب ، وفى باطنها حافظ يحفزه على تحمل كل المشقات وتجشم كل الصعاب »^(١).

هذا إذا كان الشاعر مستوغاً للتراث ، واعياً بقيمة ما تأثر به منه ، مما يجعله امتداداً طيباً لأسلافه ، وهو أمل من الصعب تحقيقه إلا حيث يبذل الجهد الشاق والعناء الطويل من قبل الشاعر المبدع .

وإذا صحت هذه الحقائق فى عصور أدبية تتمتع بالاستقرار الثقافى ، أو بعبارة أخرى تميز بنوع من الرتابة الفكرية ، فما القول فى موقف الشاعر فى عصر آخر تثور فيه ثائرة الشعراء على التراث ، فتجرؤ ثورتهم مباشرة حيناً وغير مباشرة هو كثير من الأحيان ؟

وهنا تكتشف بداية الانفتاح على عصر الشاعر موضوع هذه الدراسة ، فهو ابن ذلك العصر الذى تتمتع بذوق خاص بتأثير عوامل حضارية وثقافية جديدة راحت تنزو مجتمع العباسين ، هذه الثقافة كانت - في الجزء الأكبر منها - ضمن انعكاسات الترف المادى الشديد الذى عاش فيه العباسيون ، فكان طبيعياً أن يواكب هذا الترف المادى ترف فكري عقلى جديد أيضاً لعلهم يعبرون من خلاله عما حققته لهم حياة عصرهم من فرص لخلق صور شعرية جديدة ، ما كان يستطيع أن يدعها - أو حتى يقترب منها - خيال الشاعر البدوى القديم الذى قضى حياته فى جوف الصحراء بمعزل عن ذلك المد الحضارى .

والنظرة الأولى إلى شعر مسلم - بين شعراء العصر العباسي الأول - تكشف لنا - بداية - أن الصورة فى بعض أطوار شعره تمثل إلى النمط الجاهلى ، خاصة حين يعمد إلى التشبيه الطويل ، وإن كان ذلك يتطلب منه - أحياناً - شيئاً من

(١) د. شوقى ضيف . فى النقد الأدبى من ١٧٧ .

التهذيب الذى يتطلبه عصره ، لتأتى الصورة ملأى بالحياة ، فيها المشبه والمشبه به فى حركة دائبة وليس فى سكون ، مما ينشأ عنه تركب وجه الشبه ، وعما يتحقق للصورة قراراً واضحاً من التضييق الفنى .

ويستخدم الشاعر أسلوباً جديداً لم يخف على شعراء عصره ، حيث يعمد إلى التوليد فى هذه الصورة القديمة ، والتوليد هو : « استخراج المعنى الجزئى من معنى آخر سبقه فى إلهام الشاعر ، وجاء هذا فرعاً منه أو تابعاً له ، وهذا التوليد صناعة يدور بها ذهن الشاعر ، وتعالجها نفسه ، ففياتى المعنى ناشئاً عنه ، ويكون وليداً له ، فيصبح معنى مفتعلًا مصنوعاً ، لا مبتدعاً مطبوعاً . وقد يجدد المعنى مع التوليد ، وقد يدق وتعمق جوانبه ، وقد تجيء به الصنعة خلقاً جديداً لامثال له من قبل ، ولكنه فى كل ذلك يأتى وليد الكد وثمرة المجازة ، وربما هجم على متذوقه بما يشبه الطرب المستخف واللهفة الممتعة ، ولكنه طرب العقل لا طرب القلب ، وللهة الفهم لا للهة الوجдан »^(١) .

ولعل هذا التحديد لمحض الصورة - فى هذا الإطار - يكشف عن حقيقة المواد التى تتكون منها سواء أكانت مواد قديمة أم حديثة ، ولا تخفى الأبعاد القديمة ممثلة فى أبسط صورها عبر ذلك التقليد الجاهلى الذى درج عليه القدماء فيما يسمى بوصف الأطلال ، حيث استمر هذا الوصف مردداً على مر القرون العباسية ، وظل الشعراء يبيكونها وهم مع ذلك يشعرون بعدم ملاءمتها لطبيعة حياتهم ، وينادون نظرياً بهجرها ، ولم يطريقوا ذلك إلا قليلاً ، ولم يكن الأمر مقصوراً على قصائد المدح ، بل تعداها إلى غيرها من الموضوعات منذ كان الشاعر الجاهلى « لا يبدأ الحديث ولا يخاطب المجتمع الذى ينتمى إليه إلا عن طريق بعث الماضى ، فالماضى يأخذ صفة الإلتحاق المستمر على عقل الشاعر ، كل شاعر يذكر الدمن والأطلال والرسوم ، وهى بقايا الماضى ، والعلامات الأولى فى الطريق ، لا بدء إلا من الماضى ، ولا خطاب فى مشغله من المشاغل إلا إذا قام أو لا على وظيفة التذكرة فريضة مهمة لا يستطيع أن يفرط فيها إنسان »^(٢) .

(١) د. محمد الهيباوي . الطبع والصنعة فى الشعر من ١١٥ .

(٢) د. مصطفى ناصف . قراءة ثانية لشعرنا القديم / ٥٥ .

وكانما أبى هذه الفرضية إلا أن تستمر عند شعراء بنى العباس ، منذ عجز كبارهم عن الانفلات من هيمنة التراث الشعري القديم ، ذلك أن المسألة تمتد - فيما وراء ذلك - إلى مصادر التكوين الفكري للشاعر ذاته ؛ « فقد يستمد الشاعر من غيره تخلياً أو صورة ، وقد يكون المستمد منه معاصرًا له ، وقد يكون المعنى الأصلي غريباً وتكون الزيادة أدل منه على البراعة ، ويصبح لك في هذه الحال أن تتضى بفضل الثاني ، إذ في يدك ما ينهض بالحجة على أن في قريحته قوة تمكناها من إنشاء الصورة من أصلها »^(١) .

وكان من نتائج ازدواجية التأثير التراشى وتأثير المعاصرة مما أن جاء التجديد صارخاً في بعض الموضوعات على الرغم من بعض الموضوعات القديمة . فكان يقاء ذلك البعض راجحاً إلى وحدة الذوق ، ووحدة المشاعر الإنسانية ، فبقى وصف الأسلحة ووصف الخيال - مثلاً - حيث بقيت أهميتها في الحياة العباسية ، غير أن العباسيين لم يكونوا يستغفرون في وصف الإبل والخيول كما كان يفصل الجاهليون ، فقد اقتصر على أن يأتي ضمن قصيدة تتحدث عن رحلة شاقة في معظم الأحيان ، ووصف الخيال يأتي ضمن الحديث عن الصيد أو العرب .

وهكذا بقيت بعض الموضوعات القديمة ممتدة في شعر العصر العباسى ، ربما بسبب من التقليد والمحاكاة وهو الغالب في هذا الاتجاه ، ذلك أن الأطلال ورحلة الناقة في الصحراء لم يعد لها في حياة الشعراء ذلك الأثر القديم كما كانت عليه الحال في الجahيلية . ومع هذا استمرت صورة الطلول ، واستمرت معها الابتداءات بذكر الديار ، وكأنها صورة واحدة متعددة الوجوه والقوالب ، وقد جمع ابن خلدون كثيراً منها في قوله « فسُؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله : « يا دار مية بالعلياه فالسند » ، ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال كقوله : (قفنا نيك من ذكري حبيب ومنزل) ، أو بالاستفهام عن جواب لمحاطب غير معين بتحيتها كقوله : (حى الديار) بجانب الفزل ، أو الدعاء لها بالستقا ، أو سؤال السقيا لها من البرق »^(٢) .

(١) محمد الخضر التونسي . الخيال في الشعر العربي / ٦٥ .
(٢) المقدمة / ٥٧١ .

وفي مقام تبرير موقف القدماء من المقدمات الطللية يطرح ابن قتيبة مقولته المشهورة حول المنعث الثابت لقصيدة المدح الموروثة في قوله : « وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والأثار فبكي وشكا ، وخطاب الريح واستوقف الوفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها ، ثم وصل ذلك بالنسبة فشكراً شدة الوجد وألم الفراق ، وفطر الصباية والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ولويستدعى إليه إصفاء الأسماء ، لأن التشبيب قريب من التفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العياد من محبة الغزل وإلف النساء ، وليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارياً فيه بسهم حلال أو حرام ، فإذا علم أنه قد استوقف من الإصفاء إليه ، والاستماع له عقب بإيجاب الحقائق ، فرحل هي شعره وشكراً النصب والسرير وسرى الليل وحر الهجير وإنضاء الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامه التاميل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة ، وفضلة على الأشداء وصغر في قدره الجزيل ، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيهم السامعين ، ولم يقطع وبالنفس ظمماً إلى المزيد »^(١) وحتى في بقية أغراض القصيدة : وصف الناقة والرحيل عليها ثم المديح ، رأوا أن تعالج على طرق المتقدمين ، فلنأخذ أوصاف متشابهة الصور في الغالب ، مختلفة فقط في قالب الأداء التعبيري ، وهكذا كان وصف الرحيل وما ينشأ عنه من نصب وسهر وهو ، ثم يصبح المديح منهجاً مألفاً ، هدفه الإشادة بفضائل الممدوح ، المستمدة من مثله العليا الأخلاقية كالكرم والشجاعة والنجدة والوفاء وغيرها من مكارم يصور الشعراً أصدادها في الهجاء : « أما طريقة معالجة النسبة والمديح فلعلها لا تختلف عن الطرق القديمة إلا في استعمال الصور والمعانى المأخوذة من العصر ، وليس من الحياة الجاهلية ، وفي التفنن بأدائها والعبارة عنها باستخدام ضروب البديع المستجدة في صناعة الكلام »^(٢) .

(١) الشمر والشمراء . ٧٦ / ١ .

(٢) نسيب عازار . نقد الشعر / ١٤١ .

ولقد أحس الجاحظ بالفارق الواضح بين الصور الشعرية قبل العباسيين ووقت العباسيين ، وبدا يحس أن الشاعر يتبعه أن يكون أدواته ، ويحسن عرض نتاجه في إطار جديد ، ومن ذلك قول الجاحظ : « كم بين قول امرئ القيس :
تقول وقد مال الغبيط بنا معًا
عقرت بعيري يا امرا القيس فانزل
وبين قول على بن الجهم :

سقى الله ليلاً ضمنا بعد هجنة
وأدلى فؤادا من فؤاد مُعذبٌ
فبَتْنَا جمِيعاً لِأَثْرَاقِ رُجَاجَةٍ
من الراح فيما بيننا لم تَسْرِبَ (١) »

ومنه يبدو تتبه نقادنا القدامى إلى حتمية تأثير الحس الحضارى فى صور الشاعر ، مما يسمح لنا بال الوقوف طويلاً عند التراث أياً ، لمحاولة تأمل تأثيره فى قسط كبير من شعر ذلك المصر الذى شهد ازدواجية فنية عنيفة بين القديم والجديد ، ثم ننتقل بعد ذلك إلى الدرس الحضارى ، وبيان تأثير الطابع الذاتى للشاعر وغير ذلك من المؤثرات الفنية التى لا يخفى دورها فى صياغة صوره .

وفي مجال التأصيل النظرى لأبعاد التأثير التراثى يجب الوقوف أيضاً على مدى تأثيره فى شخصية الشاعر ، وهل يخفى فعلاً معالم الحقيقة الذاتية فلا تظهر شخصية الشاعر فى صورتها الطبيعية ؟ أم أن هذا وهم لا أصل له ؟

فإذا صح الأخذ بهذا القول تحولت العملية الفنية إلى نوع من التقليد الحرفى، قبدت خارجة - بذلك - عن دائرة التأثير الذاتى بمفهومه الصحيح ، وقد نجد من هذا أمثلة ونماذج عند شاعرنا بعد قليل .

وليس من قبيل المصادرة على شاعرنا أن نقول - بداية - أن التقليد قد يجلى على التصيدة عامة ، وعلى الصورة الفنية فيها بصفة خاصة ، وقد يزداد الأمر خطراً حين تتحول مهمة الشاعر إلى مجرد تقليد للسابقين فى الأساليب والصور ، فقد جاءت فترة فى النقد العربى اعتبروا فيها التقليد « من عوامل

(١) انظر أحمد أمين في ضئحى الإسلام في تعليقه على هذا الموقف . ١٤ / ١

البراعة ووسائل الدلالة على الاطلاع والمقدرة ، فجاءت لذلك بعض الصور التي عبروا عنها خلوا مما يدل على شخصيتهم ، وعلى بيئتهم »^(١) .

فرق كبير - إذن - بين هذا النمط من التقليد ، وبين تأثير التراث بمعناه الحى ، حين يستوعبه الشاعر مدركاً حقيقته كحياة متعددة ، وليس تركة جامدة ميّة ، ومن هنا يجب أن يعاد عرضه كل فترة من الزمن عبر ذوق تلك الفترة . فلتراط الشعرى سيطرة لا يكاد يفلت منها حتى الشاعر العظيم ، بل إن الشعراء الأوسعاط يخضعون لهذا التراث خصوصاً شبه مطلق ، مما يجعلنا خاضعين - أحياناً - في دراسة الشعر للفحص بين لونين يمثلان تداخلاً في الأداء الشعري : أحدهما تتميز فيه التجربة الشخصية ويكون الشاعر فيه إنساناً متميزاً ينتاج شعراً متميزاً ، وذلك بعد أن هضم التراث وويعاه ، وتغفل الموروث نفسه ب بحيث أصبح جزءاً من تكوينه الفنى . والآخر : تفاعل الذات مع التجربة الشعرية للشاعر .

إلى قريب من ذلك كانت فطنة الشاعر العربى القديم - أبي تمام - حين نصح شاعراً ناشطاً - البحترى - بأن يحفظ عشرة آلاف بيت من الشعر القديم ثم ينساها ، وكان النسيان لا يقل أهمية عن الحفظ ، فهو لم يقصد من النسيان هنا أن ينساها الشاعر من لا وعيه ، بل امتد وعيه إلى إدراك كمون المادة فى أعماق اللاشعور ومن ثم فهى تمثل أصلاً راسخاً يظهر بالضرورة لحظة الإبداع .

ولا شك أن العناصر الموروثة يمكن أن تفرض نفسها فرضاً قوياً على العناصر الفردية والجماعية فى حياة الشعراء ، على أن هذه الحياة لا تتلاشى تماماً فى شعرهم فهى عالمهم المعاش خاصة عند البارزين من الشعراء « أما غير البارزين فقد اختلفت فى شعرهم الصورة الفردية والجماعية ، وليسوا هؤلاء هم المقاييس ، إنما المقاييس الأفضل الذين استطاعوا أن يوازنوا بين الماضي الموروث والحاضر الحى ، وبين فرديتهم ومجتمعاتهم ، موازنة تجلى فيها فكرهم وفنهم »^(٢) وإذا صبح لنا فنياً - بشكل مؤقت - فصل الشكل عن المضمنون توضيحاً

(١) د. عبد الحميد حسن . الأصول الفنية للأدب / ١٢٢ .

(٢) د. شوقى ضيف . فى النقد الأدبي / ١٩٤ .

لشرائح الدرس الأدبي ، فإننا نجد معظم الشعراء العباسيين ، من حيث مذاهبهم في النظم والأغراض الشعرية غالباً على الشعر الجاهلي ، وقد نجد ذلك حتى عند شعراء التجديد ، ومنهم مسلم بن الوليد نفسه ، حتى ليتبين لنا أنه يقول القصيدة في إطار المنهج الثابت على روى واحد وفي عروض واحد ، ويطرأق فيها إلى مواضع مختلفة لا صلة بينها من نسيب إلى فخر إلى مدح ، إلى غير ذلك مما هو معروف به في سياق النمط التقليدي للقصيدة العربية .

ومع كل هذا لا يمكن أن ننناسي أن هذا الشاعر - وأمثاله - قد استوعوا الثقافة العباسية ، وتأثروا بعلوم عصرهم ، وحضارتهم ، وصوروا عمرانه وحضارته بمعالمها المادية والفكرية على السواء ، ولعلم فعلاً ذلك دون أن ينجحوا في التخلص نهائياً من التقاليد الأدبية الموروثة ، فإذا هم يحترمون وحدة العروض والروي ، ويجتمعون بين الموضوعات المختلفة في القصيدة الواحدة ، ويقفون على الأطلال الدراسية وقفات لا يبرر لها على المستوى الواقعي ، وبذلك جمعوا بين القديم والجديد . ووقفوا بين الابتكار والتقليل ، مما خلق عند بعضهم تلك الاذدواجية المعروفة بين الموروث والحضاري .

على أن حدود الأثر التراثي في الشعر لا تتفصل تماماً عن الأثر الاجتماعي ، ذلك أن فكرة انزال الفرد عن المجتمع تبدو أمراً مستحيلاً ، لأنه سواء صور هذا المجتمع ، أو صور نفسه ، أو صور الحياة الإنسانية العامة ، فإنما يصدر - في النهاية - عن روح مجتمعه ، مستمدًا من الماضي ومن الحاضر وحيًا لعواطفه ومشاعره « وإذا رجعنا إلى أدبنا العربي مع ما رسف فيه من أغلال وقيود وجذناء - مع كل هذا - يرتبط بمجتمعاته الماضية والحياة التي عاشتها هذه المجتمعات من بدوية وحضرية »^(١) .

ومن الأفضل لا يطفي هذا الماضي على ذاتية الأديب ، ولا أن يؤثر على احترامه لقدراته الفنية الخاصة به ، بل يجب لا يكتفى بتأثير القديم ، خاصة إذا فقدت صوره حيويتها وطراحتها - وهذا هو الفالب - فعليه آنذاك أن يضيف إليها من

(١) د. شوقي ضيف . في النقد الأدبي / ١٩٣ .

رؤاه وأحلامه ، مما يجعلنا نشعر أن له عالماً مستقلاً ، يخلق فيه باجتنحة قوية، إذ ليس من الضروري أن يعيش الشاعر نفس التجربة التي يعبر عنها ، وإنما يكفي لصدق الشاعر أن يكون قد أحس انفعالات مماثلة ، حينئذ يكون الشاعر غنياً بتصورات وطاقات يستطيع أن يترجمها شعراً صادقاً . وهناك تجارب إنسانية تمس العواطف في كل زمان ومكان ، وهذه هي التي يستطيع الشاعر أن يعيش في أجوائها، وأن يندمج فيها ب أحاسيسه ، وهناك تجارب خاصة بعصر معين ومكان محدد يعيش فيها الشعراء ولا يستطيع غيرهم أن يستفرق فيها ، ولا حتى أن يشعر بها شعوراً صادقاً ، لأنها بعيدة عن حياته وعواطفه ، والخيال مرتبطة بالعاطفة يتبرجمها ويجسد خفقاتها من خلال ملكات الشاعر الإبداعية . إلا تضرر مثل هذه الحقائق للشاعر حين يخلق صورة قد تتشابه أو تتطابق - أحياناً - مع صورة أخرى تراثية قديمة ؟

قد يفيد التطبيق على مسلم في بيان تلك الحقيقة ، خاصة حين تلمح عناصر الترتيب التي وفرها لكثير من صوره ، وكمال هذه الصور في تكوينها وشموليتها لمنظر كامل متعدد الأجزاء ، مما يساعدنا في الحكم عليها - في النهاية - بأنها مطورة - في الغالب - من أخرى موروثة قديمة .

إذا كانت قضية الموروث في حاجة إلى نوع من التعامل بين القديم والجديد ، فإن مرد هذا الأمر يحتاج إلى دراسة مستأنفة خاصة لطبيعة عصر الشاعر وثقافته: « أن الثقافة الواسعة بالموروث القديم تقييد من ناحية في إرساء بعض المكونات الثقافية المتصلة بالتجارب الخلاقة للشعراء السابقين ، وهي تجارب ينبغي أن تذوب في اللاشعور مكونة مع ادراكات الشاعر مادة جديدة لتجاربه الشعرية التي يعبر بها عن إحساسه المتفرد بذاته وبعصره في نفس الوقت ، أما إذا حرص الشاعر على التشابه مع شعراء المروث أو منافستهم فيمكن أن يصبح ذلك حائلاً بين الشاعر وذاته فضلاً عن أن تتحول بيته وبين عصره »^(١).

إذا صرحت هذا القول فيما يتعلق بالشاعر الحديث فإن تطبيقه على شاعر قديم يبدو أمراً غير يسير ، ذلك أن المستوى الثقافي الذي يعتمد الشاعر الحديث

(١) د. جابر عصفور . الصورة الفنية عند شعراء الإحياء / ١٨ .

الوصول إليه من خلال قراءات يوجهها هو نفسه لدراسة الموروث تختلف - في طبيعتها النوعية - عن تأثر شاعر قديم جاء في عصر التجديد أو الثورة على القديم ، فصار مجدداً ، يعتمد - إلى حد كبير - على مخزونه الثقافي الذي لا يتجاوز - في أحيان كثيرة - ثقافته الأدبية ، بل قد تصل به درجة الشخصية إلى حد الثقافة الشعرية وحدها دون تعمد الالتزام من جانبها بوجهة نظر تقديرية محدودة أو مؤصلة يأخذ بها فيدافع عنها ، وإذا حدث هذا للبعض فلا يبقى أمامه إلا مجرد تأكيد ذاته فنياً ، في إطار خلق اتجاه جديد يؤكد به ثورته على ذلك القديم .

ورجوعاً مع عجلة التاريخ الأدبي إلى عصر بن العباس نجد القرن الثاني الهجري يعرف مسلم بن الوليد شاعراً أجهد نفسه في صنف الشعر وتقيمه ، كما أقبل يتمثل نماذج الشعر القديم جاهليه وإسلاميّه بكل معانيه وصوره وأساليبه ، وأضاف إلى هذا التمثيل تمثلاً آخر لا يقل عنه دقة وعمقاً لنموذج الشعر العباسى عند بشار ومعاصره . ويبقى أن نرى : هل التأام ذلك القديم والجديد في نفس مسلم ؟ أم أنه استمر في صراع بين ضغوط الموروث الشعري وبين الحال المقومات الحضارية عليه ؟ وهل كان استكشافه أدوات البديع والتصنيع واستخدامه إياها مواد تصويرية تأكيداً لهذا الالتمام ؟ أم أنه كان استمراً لهذا الصراع الذي سعى من خلاله إلى تحقيق ذاته فنياً ؟

ولعل البداية الصحيحة في توضيح درجة الإقناع في الإجابة على أي من هذه التساؤلات ترتهن بالبحث عن ثقافة الشاعر منذ نشاته ، وعكوفه على مسجد الكوفة ، يستمع إلى القرآن والحديث ، ويصفي إلى أطيب الشعر والنشر ، فيحفظه منهما حفظاً غير قليل ، ليترددما - بعد ذلك - على أصحابه ، ثم ليندفع - من حيث لا يدرى - إلى استلهام صور فحول شعراء الجاهلية ، فيترسم خطاهم ، ويقلد أشعارهم ، ولكنه لا يفقد ذاته في زحمة الميدان ، بل يختار لنفسه طريقاً يشقها من خلال عواطفه وانفعالاته وعشقه ، ليتحقق له الإبداع الخاص في هذا المجال .

وانتقالاً من هذه المرحلة نجد الشاعر يختلف إلى متلئم عصره ، لينظر ما خاضوا فيه من قضايا وجدل حول الفقه والدين وتأبى البدائية إلا أن تحتضنه من

حيث التكوين الثقافي النابع منها كموطن للرواية ، فتأتي أذنه الخضوع لنغم العصر وحده ، وتعلق بانقام آخر راحت تتحسسها في جوف الصحراء على مدى أزمنة بعيدة ، من لدن النابة ، وزهير ، والأعشى وغيرهم من شعراء الجاهلية .

وليس غريباً بعد ذلك أن يفضل الدكتور شوقي ضيف في قضية ثافة مسلم حين يرى في أشعاره « ما يدل دلالة بينة على ثقافة واسعة بالشعر القديم الجاهلي والإسلامي ، فقد أشربته روح عصره بصياغاته ، كما أشربته بجميع معانيه وصوره وخصائصه الموسيقية »^(١) .

ولعل هذا هو ما حدا بالدكتور شوقي إلى تلك النتيجة التي انتهى فيها إلى خصائص الموروث وقد التحتمت في نفس الشاعر بشعار وعاصريه من شعراء الجيل في العصر العباسي الأول التحاماً قوياً خصباً . وإن كانت المسألة لا تنتهي - أبداً - عند هذا الحد ، خاصة أن مسلماً قد تمثل الموروث فراح يستوحى بعضاً من نماذجه فيقلدها ، ولم يكن قد تحقق له الرضا الكامل عن هذا الاستيعاب ، بقدر ما حاول أن يسعى إلى تحقيق ما هو جدير بمقاييس العصر ، أعني أنه حاول تحدي التراث القديم بشكل واضح ، حين أسرف في استخدام ألوان البديع ، وإن كان لم يغفر له - نقدياً - أنه نجح في توظيف البديع في خدمة الصورة - أحياناً كثيرة - متجاوزاً بذلك فكرة التجديد المهدف لمجرد منافسة القدماء .

ولكنه - على أية حال - ظل يمثل امتداداً حقيقياً للصراع الثقافي الذي اعتبرك في نفسه كشاعر لإرضاء عصره ، وإرضاء ذاته في آن .

صحيح أن الأديب يصب أفكاره في الأسلوب كقالب لفظي ، وهذا يؤكّد أثر الحياة الجديدة في ألفاظ الشعر ، بل يؤكّد أن من حق الشاعر أن يهجر معظم الألفاظ الوحشية القديمة ، ليصوغ صوره من الألفاظ الرقيقة التي تلائم الحياة الناعمة . وبديهي - أيضاً - أن الشاعر لا يستطيع التخلص من هذه الألفاظ القديمة تماماً ، ولكنها تجيء في شعره ، على الرغم مما يتمتع به من حرية التعبير عن

(١) العصر العباسي الأول / ٢٦١ .

عواطفه باللغة التي تروقه ، ومن هنا بدا طبيعياً لديه أن يظهر تأثره وانطباعه بالحياة الجديدة ، في مفردات الشعر ، وعباراته وصورة الفنية ، ولكن التخلص من الصور القديمة لم يكن أمراً سيراً لدى شاعر عايش التراث ، وعاش الحضارة ، فلم يستطع هكاكاً من أي منها ، ولكنه حين فشل في التخلص من تلابيب الأول ، راح يمرن نفسه على استساغة صوره ، فإذا هو يحس صعوبة كبيرة في الخلاص الكامل منها ، فكانت النتيجة أن جاء بصور مشابهة لها ، أو مطابقة أحياناً ، أو أضاف إليها وولد فيها فبدت جديدة إلى حد بعيد .

من هذا المنطلق لا يجب التذكر لقدرة الشاعر - وأقصد هنا مسلماً بالذات - على أن يتجاوز التراث حين يضيف إليه جديداً ، فهذا حقه ، حتى لو تحقق له ذلك عن طريق توسيع المعانى من معانٍ سابقة عند شعراء آخرين ، فبدا كأنه يصنع لوناً من التوسيع أو التجويد . ويأتي التحفظ - هنا - حين يصل به الأمر إلى حد تكرار التشبيهات أو الاستعارات ، لأنه يجعلنا نحس - حينئذ - روح التراث تتقمصه ، بل تستعيده إلى حد استنزاف ملكاته الإبداعية خاصة حين يلح على قصائد سابقه ، ليستفيد منها في تكوين صوره الجديدة المبتكرة ، مما يؤدي به إلى اللجوء إلى الفظ ، فيتصور الشعر - عندئذ - قولًا ثقيلاً وعبثًا عقلياً باهظاً بدلاً من التصور الحقيقي له في التعبير عن أبعاد التجربة الإنسانية وحقائق الواقع الاجتماعي .

ويديهي أن تبدو ثقافة مسلم كجزء من ثقافة عصره ، ولذا ينبغي لا نحكم عليها بمعزل عن ثقافة بقية الشعراء الذين عاصروه في زمن « راحت فيه الثقافة الأجنبية تكون الحياة الفكرية في المجتمع العربي ، مما أدى إلى تحول طرائق التعبير اللغوي والصور والتشبيهات إلى نمط مملوك ومتالوف في آن واحد » (١) .

وكان الشاعر يبدو مضطراً إلى التحدث في تجارب شعرية بعينها ، مما دفع الدكتور طه حسين إلى طرح مقوله عامة مؤداتها أن الشعر العربي « لم يتغير في موضوعه ، ولا في صورته ، ولا في نوعه ، ولم يتغير في لفظه ومعناه إلا تغيراً قليلاً جداً ، فقد ، بقيت

(١) د. رجاء عبد . المذهب البديعي في الشعر / ٣١٨ .

القصيدة معتمدة على وحدة الوزن والقافية ، معنية بوحدة المعنى ، وبقى موضوع الشعر كما كان مدحًا وهجاء ورثاء وغزلا ، إنما تحدثت هذه الموضوعات دون أن تتغير «^(١)». وكان المجال يضيق أمام الشعراء المحدثين - تبعاً لمنطق هذه الرؤية - إذ لا يبقى أمامهم سوى الإبداع في الصورة بتحويرها ، وتنميقها ، وصيغها ببعض الألوان البراقة من البديع ، وتحليلتها ببعض صوره اللفظية والمعنى ذلك أن التقليد « قد انتقل من المعانى التى يعدها الشعراء كلاماً مباحاً يستامه الشاعر القوى والشعر المضعوف إلى تقليد الصور وتكرار العبارات ، فقللت الأصلة ، وكثرت العالة . وأصبح المتأخر ينقل عن المتقدم معتمداً على نسيان الناس لفرق الزمنى بينه وبين نموذجه ، وأصبح المعاصر ينقل عن المعاصر معتمداً على تغيير الشوب والصورة فى الأدب حتى تضيع معالم هذا الأخذ ، بل هذه السرقة »^(٢).

ونتيجة كثرة النقل والتقليل كثر الجدل بين النقاد العرب حول قضية السرقات الشعرية ، وإن كانت قد اتخذت من فحول الشعراء موضوعاً لها ، كأبي نواس ، وأبي تمام والبحترى ، والمتتبى ، وكثير الكلام فى التفرقة بين الاختداء والسرقة ، حتى جاء عبد القاهر ليقرر أن العبرة فى الجمال الفنى ليست بتجدد المعانى ، ولكن بآن تختلف عليها الصور ، وتحدث فيها خواص وميزاً من بعد إلا تكون ، وعندئذ لا يجوز ادعاء السرقة في المعنى بل يجوز « أن يدعى فيه الاختصاص ، والسبق ، والتقدم ، والأولية ، وأن يجعل فيه سلف وخلف ومفید ، ومستفيد ، وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاصيل والتباين ، وأن أحدهما فيه أكمل صور الآخر وأن الثاني زاد على الأول ونقص عنه وترقى إلى غاية أبعد من غايتها ، أو انحط إلى منزلة هي دون منزلته »^(٣).

ولعل مثل هذا الاتجاه الندى إلى البحث فى مسألة السرقات هذه يدعو إلى البدء بدراسة مصادر الصورة عند مسلم ، خاصة ما فيها من ملامح تراشية محضة ،

(١) د. طه حسين . حديث الأربعاء ٨ / ٢ .

(٢) د. إبراهيم سلامة . بلاحة أرسطو بين العرب واليونان / ٢٩٢ .

(٣) أسرار البلاغة / ٢٩٥ .

يمكن مناقشتها من خلال قضية السرقة أو فكرة الإبداع ، مما يحدد موقع صوره بين الموروث والابتكار ، وبين التقليد أو التوليد والتجدد .

ولعلنا بذلك نستطيع أن نحكم له أو عليه : هل استطاع تطوير تراثه لمنه أم استبده به ذلك التراث ؟ وهل نجح في استقلال صوره أم أنها طفت عليه فسيطرت على شعره ، وأضاعت معالم شخصيته ؟ فهل في الإجابة يكشف الأبعاد الفنية الحقيقية للموقف التراثي في صوره ، خاصة حين تدخلت فيها يد الشاعر ، واقتصرت أفكاره التي أشربت روح الحضارة مع روح التراث في آن واحد ، الأمر الذي قد تكشفه تقسيمات صوره على المستوى الموضوعي في شعره .

* * *

(١)

النموذج الطللى

بين مادة الموروث والحسن الحضارى

منذ بداية ادرس الفنى لشعر مسلم يحسن الوقوف على المعالم التراثية فى تلك الصور التى استهل بها قصائده، حيث راح فى بعضها يستوحى الصورة القديمة، ليعيد رسمها فى سياقها النمطى الذى يصف فيه الأطلال ورسوم الديار، فى نفس الوقت الذى لا تفتأ فى حضارة العصر تشدء وتتجذب، ليتخلص من هذه الصور البالية إلى غيرها من صور أخرى جديدة، ينكشف من خلالها استيعابه الواعى لتلك الحضارة ب مختلف جوانبها ومعطياتها.

وإذا كان ابن قتيبة قد تعاور حول جزئيات صورة الطلل فى عبارات سبق عرضها، فإن تحديد معالم الصورة الطالية عند مسلم يمكن أن ترى من خلال تلك الزوايا التى حددت منظور القدماء لموقف الشاعر من الطلل.

إذ يبدو أن الشاعر لم يتجاوز شعراء عصره حين سلم على الديار، ووقف على الأطلال، ولكن أمهما، لأن شيئاً من ذلك قد حدث فى حياته فعلًا، وإنما لأن القدماء فعلوا ذلك، فكان عليه أن يسلك سبيلهم، وأن يسجل ولاءه لإبداعهم.

وبديهي أن يكون مفهوماً ومبرراً بالنسبة للقدماء، حيث كان للطلل لديهم علاقة مباشرة بوجود الشاعر وتناظره مع ميوله وعواطفه، ولما كان يستثيره فى نفسه من ذكريات توافق طبيعة تجربته الشعرية «إنا إذا قارنا بين الطلل وسائر موضوعات الشعر الجاهلى لتحقق لنا أنه يكاد يكون الموضوع الوحيد الذى يباشره الشاعر بوجهه وعاطفته، بينما اقتصر على مباشرة سائر المواضيع بحدقة حسه التي تعكس على الأشياء انعكاساً، دون آية مشاركة ذاتية أو وجدانية، فالطلل يمثل

له تجربة البراج والحنين والندم»^(١).

(١) د. إيليا حاوي. هن الوصف / ٢١.

ومن بين صور مسلم الطالية في مقدمات قصائده هذه الصورة التي ألح على رسماها، وتشخيص وقوعها الانفعالي على نفسه، وهي مشهد للظعاين والمحمول، يستهل بها قصيده في مدح «بني جبريل» مصوراً رحيل النساء وما حملن من متاع القبيلة استعداداً لذلك الرحيل، مما جلب له الألم والحسرة من شدة هول الفجيعة، فراح إثر الرحيل يذرف الدموع .

هَلَّا بِكَيْتَ طَعَمَائِنَا وَحَمْوَلَا
تَرَكَ الْفَؤَادَ فَرَاقُهُمْ مَخْبَلَا
أَمَا الْخَلِيلُ فَرَائِلُونَ لَفَرَقَةٍ
فَمَتَّ تَرَاهُمْ راجِعِينَ قُفَوَلَا
أَتَبْعَثُهُمْ عَيْنَ الرَّقِيبِ مُخَالِسًا
لَحْطَأَ كَمَا نَظَرَ الْأَسِيرُ كَلِيلًا
فَإِذَا زَجَرَتُ الْقُلُوبَ زَادَ وَجِيَبَهُ
وَلَا كَتَمَتْ جَوَى الْأَسِي بَعْثَ الْهَوَى
نَفَسًا يَكُونُ عَلَى الضَّمَيرِ ذَلِيلًا (١)

وهي - في مجملها - صور جزئية رسمها الشاعر في مشهد عام، لا يختلف عما سبقه إليه أسلافه في هذا الاتجاه، وتقوم الصورة هنا على عنصر الحركة، وتزدحم بتلك الانتقالات السريعة ما بين بكاء الظعاين، ورحلتهن، وأثر ذلك على قلب الشاعر المضطرب فلا يكاد يهدا، ثم تلك التساؤلات التي يغلب عليها طابع الحزن والأسى عن موعد عودتهن، أو إمكانية هذه العودة أصلاً.

ولا يعد مسلم بدعة في تصوير هذا المشهد المتحرك بكل معالمه المؤثرة، فقد سبقه إليه - في عصر بنى أمية - جرير حين قال:

بَانَ الْخَلِيلُ وَلَوْ طُوقَتُ مَا بَانَا
وَقَطَعُوا مِنْ حَبَالِ الْوَصْلِ أَقْرَانًا
حَنَّ الْمَنَازِلِ إِذَا لَاتَبَتْ فِي بَدْلَا
بِالدارِ دَارًا وَلَا الْجِيَرانِ جِيَرَانًا
قَدْ كَنْتُ فِي أَثْرِ الْأَظْعَانِ ذَا طَرَبَ
مُرْوَعًا مِنْ حِدَارِ الْبَيْنِ مِحْزَانًا (٢)

فإذا ب المسلم يستعير من جرير صورة هذا الخليط حال الفراق، وحاله هو نفسه إزاء الرحيل، وهو يضيف إلى ما أفاده من جرير تلك اللمحات الباكية التي يستطرد فيها، ليضيف على المشهد كله ستاراً من اليأس وانقطاع الأمل.

(١) ديوان مسلم / ٥٣ - ٥٤ . (٢) ديوان جرير / ١٦٠ .

لقد انتهى المشهد لدى جرير عند حد تقطيع حبال الوصل، وعجزه عن تحمل الموقف الذي يتمنى لو كان له فيه شأن، حتى يوقنه، بينما استمرت صورة مسلم بما فيها من استطراد هادف إلى كشف ما يدور بداخله إثر الفراق، مما يظهر في تلك الصورة البصرية التي راح يتتابع من خلالها ظعيته: ينظر خلسة وقد سيطرت عليه حالة من الإعياء والنصب، يستعير لتوضيحها صورة الأسير وقد حل به الإجهاد والتعب، وصورة الرقيب التي كثُر ورودها في الشعر القديم خاصة عند الشعراء الغزليين هي البيئة العذرية الأموية فنقلها مسلم جزئية مكملة لهذا الجو النفسي العزين.

ثم يستمر مسلم في الإلحاح على رسم أركان صورة الفراق ففي جزء منها يشخص السرور والنوم، وقد انتابهما الحزن حين أدركه حقيقة الموقف الذي حل فيه الفراق محل اللقاء:

تالله ما جَهَلَ السرور ولا الكَرى
أن الفِراقَ من اللقاءِ أَدِيلَا^(١)

ليمتزج عنده الاستعمال اللغوي بمعطيات الصورة القديمة، فيستغل عنصر التناقض بين طرفي الصورة: صورة القلب الذي يتقطر حزناً، وبعجز الشاعر عن زجره في موازاة صورة الدمع الذي يحاول حبسه ومقابلة ظهوره، فيأتي إلا أن يفيض، فإذا هو يكتم حزنه وأسامه عاماً، ليجد الهوى وقد بعث فيه نفساً كثيراً يكشف ما بداخله من الألم والكآبة.

وتبدو أداة الشاعر في رسم صوره الجزئية هنا أشد تعلقاً بالتشبيه من خلال نظرة «الأسير الكليل»، والتشخيص في «جهل السرور والكري»، والطباق الذي يهب الألفاظ القدرة على الأداء الفني الجيد للصورة، فيتطابق بين متناقضات الصور الجزئية، باستعمال ألفاظ «زجر» و«زاد» و«حبس» و«فاض» و«كتم» و«بعث»، متخدأً منها جميعاً وسيلة لإيضاح لبيان طرفي الصورة، ليحقق لها مقومات التضاد التي يقصد إلى صياغتها الشاعر لنفطاً ومعنى.

وقد تتبه بعض النقاد القدماء إلى جودة المعانى التي يبتئها مسلم عبر صوره بعامة، وإن بدت أحکاماً مطلقة - في الغالب الأعم - على غرار ما وصف به ابن المعتز صورة مسلم هذه بأنها «جيدة عجيبة مشهورة»^(٢).

(١) الديوان / ٥٤ . (٢) طبقات الشعراء / ٢٣٦ .

وهكذا يبدو تأثر مسلم بالحس التراثي من خلال ما ثقفيه حول الصورة الطلليلة القديمة، وهو يحاول أن يضيف إلى هذا الركام التراثي من وسائله الفنية الجديدة التي برمز فيها بديع الألفاظ، أو التشبيهات الحضارية ولية العصر والبيئة، ونتيجة اجتهاد الشاعر هي استيعاب صنعته.

وعلى هذا لم يكن مسلم بمنأى عن الشعراء القدماء، خاصة في الاهتمام بصورهم الطلليلة، وهو ما تتبه له بعض الدراسين المحدثين حين استوقفه تأثيره بهم، مما دفعهم إلى إطلاق الأحكام عليه في صوره الطلليلة خاصة: «تحس كأنك تستمع إلى شاعر من شعراء بني أمية، يتحدث عن فراق الطمائن، ووداع الخليط، وما يرافق ذلك من جوى في النفس، واضطراب في القلب، وتعبس في العين»^(١).

وان ظل أمامنا أن نقول ما هو أبعد من ذلك في تأثر مسلم بمشاهد الأطلال، حتى لكاننا أمام شاعر بدوى جاهلى، أزمع أهله الرحيل، فبكى وشكاكا كما سيظهر في نماذج أخرى تالية من أطلاله وظعااته. وعلى الرغم من هذا يبقى له تميزه في تصويره على ما رسمه القدماء، فهو لم يسلط عدسته على عالم الحس المتمثل في الراحلين، بقدر ما حاول استيطان ذاته إزاء هذه المشهد وما اختلط به من ذكريات الحب في عالمه الفني، على أن الملامح العامة لهذه الصورة راحت تتفق إلى حد كبير - مع لامية المشهورة التي نظمها في مدح يزيد بن مزيد واستهلها بقوله:

أَجْرِيتُ حَبْلَ خَلْيَعَ فِي الصَّبَّا غَزِّنَ
وَشَمَّرْتُ هِمَمَ الْعَدَالِ فِي الْعَدَالِ
هَاجَ الْبَكَاءُ عَلَى الْعَيْنِ الطَّمَوْحُ هَوَى
مُفَرَّقٌ بَيْنَ تَوْدِيعٍ وَمُحْتَمَلٍ^(٢)
ليرسم صورته في صباحه، وقد جرر من الخلامة حبالها، وهو إذ يذكر هذه
الفترة تثور أشجانه، فيخاطب الدهر والأيام والحوادث للذات والآخر، لينتهي من
كل ذلك إلى المديح - غرضه الأصلى - كفرض تقليدى، ليظهر في سبيله إليه حينئذ
إلى الصورة القديمة التي ألح أسلافه على وصفها، أعنى صورة الناقة:

(١) هؤاد ترزي. مسلم بن الوليد / ١٨٠.

(٢) الديوان / ١ - ٢.

وَبَلَدِهِ لِمَطَايا الرَّكْبِ مُنْضِرِتَةٍ
 أَنْضَيْتُهَا بِوَجِيفِ الْأَيْقِنِ الدُّلُلِ
 فِيمِ الْمَقَامِ وَهَذَا النَّجْمُ مُعَتَرِضاً
 دَنَّا النَّجَاءَ وَحَانَ السَّيْرُ قَارَّبَهُ (٢)
 إِذَا لَا يَرِي ضَرُورَةَ الْمَقَامِ فِي الْحَضْرِ، وَقَدْ اعْتَرَضَ النَّجْمُ فِي السَّمَاءِ،
 وَاتَّصَبَ مُوحِيًّا بِمَوْعِدِ الرَّحِيلِ وَالْخُرُوفِ فِي السَّفَرِ.

فالصورة هنا تبدو ميتورة - إلى حد ما - إذ لم يكتمل لها الإطار الفنى العام،
 ولكنه استغل منها هذا المشهد السريع انتقالاً إلى غرضه، ومع هذا نراه يلح - دائمًا
 - على عرض ملامح تلك الصور الجزئية من واقع تصويره ساعات الوداع يوم
 الفراق، ومحاولاته الدائبة لأن يتماسك إزاء الموقف، فتضيعه نفسه، حتى تكاد
 تذوب أسى وحسنة:

لَوْلَا مُدَارَّةُ دَمِ الْعَيْنِ لَانْكَشَفَتْ مِنْ سَرَائِرِ لَمْ تَظْهَرْ وَلَمْ تُخْلِ (٢)
 حِيثُ يَتَحَدَّثُ عَنْ نَفْسِهِ فِي شَابِيَّ مَقْدِمَاتِهِ، كَمَا يَسْتَرْجُعُ ذَكْرِيَّاتِهِ، وَهُوَ يَصْفُ
 مَمْدُوحَة، وَيَحَاوِلُ التَّخَفِّفَ مِنَ الْأَوْصَافِ الصَّحَافِيَّةِ التَّفْصِيلِيَّةِ، لِيَوْجُزْ فِي مَعَالِجَةِ
 صِيَاغَةِ جَدِيدَةٍ مَا تَعَانَى الْتَّوْقُّفُ مِنْ مَشَقَّةِ السَّفَرِ عَبْرِ تَلْكَ الْمَفَاوِزِ، وَتَمَثِّلُ هَذِهِ
 الصُّورَةَ مَحَاوِلَةً مُسْلِمَ - الشَّاعِرَ الْحُضْرِيَّ - إِدْخَالَ النَّاقَةِ فِي نَسِيجِ صُورَتِهِ
 الشَّعُورِيَّةِ، خَاصَّةً فِي شِعْرِ الْمَدِيْعِ عَلَى غَرَارِ مَا كَانَ مِنَ الشَّعْرَاءِ السَّابِقِينَ عَلَيْهِ فِي
 هَذِهِ الْمَجَالِ، سَوَاءً فِي الْجَاهِلِيَّةِ أَوْ فِي عَصْرِ بَنِي أَمْيَةٍ وَإِحْيَاءِ تَلْكَ الْجَاهِلِيَّةِ.

ولعل ما دفعه إلى هذا التصوير هو نفس المطلب النفسي الذي ألح على
 شاعر كالأشعشى مثلًا، أو الأخطل أو غيرهما، أعني محاولة كسب رضا المدحوج من
 خلال المبالغة في تصوير مصاعب الرحلة، ومعاناة الناقة - الحيوان الصبور - عبر
 وعورة الطريق وطول المسير «لقد كان الشاعر يصف المسافات الشاسعة التي
 تجتازها ناقته، والإنهاك الذي يصيبها، وبقدر ما يفرق في ذلك بقدر ما يكشف عن

(١) الديوان / ٥. الذلل: الضامرات. منضية: متيبة. انضيتها: قطعتها. الوجيف: ضرب من السير.

الن جاء: السير السريع.

(٢) الديوان / ٢.

المعاناة والمشقة التي تكبدها في سبيل ممدوده، لذلك كان معظم المداحين يذكرون أن سلامها قد ذابت في سير النهار وسرى الليل»^(٢).

وفي ظني أن هذا كان دافعاً للشاعر إلى رسم هذه الصور، وإن لم يكن الدافع الوحيد، إذ إن مسألة التوسل إلى الممدود، أو التخلص إلى المديح عَدْ أمراً مُسْتَلِماً به عنده، وعند غيره من الشعراء، ولكن هذا التخلص كان ممكناً عن طريق صور أخرى أكثر معاصرة من صورة الناقة، وهو ما صنعته الشاعر نفسه في بعض مدائنه حين شغل فيها بوصف السفينة، وإن بدا أن هناك بعداً ثقافياً آخر تستند إليه هذه المسألة، أعني أن الشاعر قصد إبراز ما استوّع من صور الموروث، ولم يرغب - أولاً - أن يتخلص منه، أو يفلت من هيمنته، وكأنه بذلك لم يشاً أن يتتجاوز الطريق الممهد، ليشق لنفسه غيرها، إلا إذا اهتدى في ذلك بما تركه القدماء من بصمات تراثية تكشفها المسالك التقليدية التي ساروا فيها، ونهجوا على منوالها.

«إن جودة مضمون المطلع تتوقف على مدى ثقافة الشاعر، وعلى درجة قابليته وقدرته في طريقة التفكير والتوصير، ومن ثم التعبير بما لديه من مفردات لغوية عما يحس ويشعر»^(٣).

وبذلك ترأت ثقافة مسلم وقد امتدت إلى إدراك جوهر ما أخذه النقاد على صورة المطلع، حين طلبوا من الشاعر أن يأتي به «حالياً مما يتظير به، أو يستحقى من الكلام، والمباحثات، ذكر البكاء، ووصف أقمار الديار، ونعي الشباب، وذم الزمان لاسيما في القصائد التي تتضمن المداح والتهانى»^(٤).

وفي لوحة أخرى لا يتخلى مسلم عن التفصيل في وصف الرحلة، ويستبيح لنفسه تصوير ما أصاب الناقة من الإرهاق في السفر، وتستوقفه مشقات الرحلة ووعثاء الطريق:

(١) إيليا حاوي. هن الوصف / ١٦٠.

التخطيط: القطع بقعة. الديبور: الظلمة. سبابس: فحوص. التداه: النشاب. سواهم: ضمر. التقليس: السير في الصباح.

(٢) عدنان عبد النبي البلداوى. المطلع التقليدى في القصيدة العربية / ٣٦.

(٣) ابن سنان الغفاجي. سر الفصاحة / ١٧٥، وانظر ابن طباطبا. عيار الشمر / ١٢٢.

وَرَدَأُهَا وَرَدَائِنَ الدَّيْجُ — وَرُ
أَرْزِي بِهَا التَّفْلِيسُ وَالْتَّهْجِيرُ
وَبِسَيِّرِهِنَّ سَبَاسِبٌ وَوَعْوَزٌ
تُطْوِي لَهُنَّ بِصَبَرِهِنَّ عَلَى السُّرِّي
حَتَّى يَرْزَنَ مُهَدِّدًا مِنْ « حِمَيْرٍ »^(١)

فالشاعر لا يكتفى في هذه الصورة بذكر الديار، أو وصف آثار الحبيبة
الراحلة، بل يعمد إلى ذكر ما قطع من المقاون، وما أنضى من الركائب، وما تجشم
من هول الليل وسهره وطول النهار وهجيره، وقلة الماء وغثوره، ثم يزج إلى مدح
المقصود، « ليوجب عليه حق القصد وذمام القاصد ويستحق منه المكافأة »^(٢).

فهو يرسم مشهدنا من مشاهد السير في جوف الصحراء، وإن كان نفسه
قصيرا في استكمال أركان الصورة، فأوجزها في ثلاثة أبيات، خلص منها إلى
المديح متعمدا في انتقالاته أيضاً أن ينافس أسلافه، فيما أسماء البلاغيون « حسن
التخلص »، حيث جمع بين نهاية صورة الناقة وبداية صورة قصر المدح رابطاً
جزءاً الصورة باستخدام الضمير العائد على النوى في قوله: « يَرْزَنَ ». .

ولو وحته الثالثة راح يستهلها بالطلع التقليدي قائلاً:

هاجَتْ وساوسَهُ « بِرُومَةَ » دُوْرُ
دُثُرَ عَفَقَوْنَ كَأَنْهَنَ سُطُورُ
اهْدَى لَهَا الإِقْفَارُ حَتَّى أَوْحَشَتْ
جَرَّتِ الرياحُ بِهَا وَغَيْرُ رَسَمَهَا
أَبَكَى نَعَمْ أَبْكَاهُ رَبِيعَ الْلَّوَى
خَلَّتِ الديارُ وَكَانَ يَعْهُدُ أَهْلَهَا
أَوْجَدَ بِالْأَحْبَابِ عَنْهَا مَسِيرُ
أَوْلَا رُسُومَ بِالْعَفَّةِ يَقِيقَ وَدُورُ
وَلَقَدْ تَكُونُ بِهَا أَوَانِسْ كَالْدُمُّى
^(٣)

^(١) الديوان/ ٢٢١

رومة: موضع. دور: جمع دار. دشر: بوال. عقون: درسن وتغيرن. هزم الكلاء: جمع كلبة وهي رقع

المزادنة التي عند أصول عراها، ضرب ذلك مثلاً للسحاب. الرياب: سحاب صغير.

^(٢) ابن رشيق. العمدة: ١٩٨/١

^(٣) الديوان/ ٢٢٠

حيث يلح فيها على الرسوم جزءاً هاماً من ملامح صورته، وهو بذلك لا يكاد يتجاوز صورة سبقة إليها الجاهليون وغيرهم، وأكثروا من صياغتها وعرضها، وكانت عند المرقس الأكبر^(١):

الدارُ قَفْرٌ والرسُومُ كَمَا
رَقَّشَ فِي ظُهُورِ الْأَدِيمِ قَلَمٌ
كما كانت عند لبيد في مطلع معلقته^(٢):

خَفَّتِ الدِّيَارُ مَحْلَهَا فَمُقَامَهَا
بِمِنِي تَبَدَّلَ غَوْلَهَا فَرِجَامَهَا
فَمَدَافِعُ الرَّيَانِ عُرْدَى رَسْمُهَا
خَلِقًا كَمَا ضَمَّنَ الْوَحْيَ سِلَامَهَا
دِمَنْ تَجَرَّمْ بَعْدَ عَهْدِ أَنْيَسَهَا
جِيجَ خَلَوْنَ حَلَالَهَا وَحَرَامَهَا

حيث يبدو الارتباط بينه وبين القدماء في الصورة معلقاً بآثار الديار، وما أحدثته بها الرياح والأمطار، ولكن هذا أمر، وواقع الشاعر أمر آخر؛ فهل هيجت الأطلال وساوسه حقاً أم أنه راح يستهل صور التراث في تشبيه ما خلفه أحبابه بالسطور ليينعي بعد ذلك اليقایا والرسوم؟ أم أنه أخذ الصور وأطال فيها وفضل في أجزائهما ليدخل منها أيضاً إلى المديح؟

ويبدو أن معظم صوره التي انطلق فيها من هذه الزاوية لا تحتاج كثيراً إلى البحث عن مدى صدقه أو زيفه، بقدر ما تحتاج إلى الوقوف على مدى استيعابه للصورة القديمة، ومدى ما استمدّ منها، وما أضفاه على صورته من خلالها، وإنّ مما الداعي لأن يحدد موقع منازل المحبوبة، وماحدث لها نتيجة الأمطار والرياح من ذوال وإمحاء، أدى به إلى الاستئنانه بتشبيهها بالسطور البالية؟

إن المسألة في هذا الجانب لا تكاد تخرج كثيراً عن محاولة الشاعر استمراره القديم لإخراجه مرة أخرى في سياق جديد، حتى إذا ما ألحت عليه ذاته الفنية ليترك الصورة بعد عرض جزئية منها، نراه يعود مرة أخرى إليها فيستطرد فيها ويذكر، وإن حاول - مع كل هذا - أن يتحقق لها أبعاداً فنية، يتميز بها عمّا صنعته

(١) المفضليات / ٢٣٧

(٢) القصائد العشر / ١٢٩ - ١٣١

القدماء، ففي الصورة الأولى التي تسائل فيها عن رحلة الظماين لم يتحلل من الاستطراد، خاصة حين راح مرة أخرى يعاود تصوير رحلة الناقة^(١):

وَهَجِيرَةٌ كَفَتْ طَىْ مَقْرِبِهَا
قُوَدًا نَوَاجِنَ قَالْعِينَ ضَوَامِرًا
وَدَجْنَةٌ ضَمَّنَتْ هَتَكَ سُتُورِهَا
حَتَّى إِذَا الصَّجَرُ اسْتَضَأَنَّهُمَا
وَاللَّيلُ قَدْ رَفَعَ الدَّيْوَلَ مُؤَشِّكًا
حَمَلَتْ ثَلَلَ الْهَمُ وَانْبَعَثَ بِهِ
حَرْفًا إِذَا وَقَتَ الْعَتَاقَ تَرَيَدَتْ
تَرْمِيَ الْمَهَامِيَّةَ وَالْقَطْبِيَّةَ بِطَرْفِهَا

ففي هذه الصورة يبدو الحسن التراوي أكثر عمقاً وتكمالاً من الصور الجزئية السابقة، إذ يبدو المشهد كله بدوايا صحراء، يرحل فيه الشاعر - أو يتصور نفسه كذلك - على ظهر الناقة، ويعاني ما تعانيه من مشقة السفر ووعورة الطريق واستمراها في رغبته الملحة في التقليد لبداوة الصورة يحاول الاستطراد والاجادة في تصوير الناقة بشكل يكشف - في لفظه ومعناه - عن بداوة الله، وبداوة الصورة في هذا الجانب منها، ففي وقت الهجير حين تضطر جموع الظباء إلى اللجوء إلى مراحضتها في أحضان الشجر انتقام شدة الحرارة، يكلف ناقته المسير، وهي ذات سنام مائل من شدة المعاناة وكثرة الترحال.

وكلها صفات ضمنها القدماء صورهم البدوية الواقعية، بل إن وقت الهجير ولجوء الظباء إلى مراحضتها لم يكن إلا نقلًا للصورة من مناخ بعيد - حقيقة - عن واقع الشاعر. ولذا يستمر في الامتداد الزمني لصورة رحلته، فهو في النهار مع

(١) الديوان / ٥٨ - ٥٩
تركى عراكهما: أي اسمنتهما. القود: الطوال مع الأرض واحدتها قوداء. المهامه: جمع مهمه وهو

الفحمن الواسع القرف، كلفت هتك ستورها: أي يشق ظلامها. وجنا: شديدة. البقام: صوت الظباء

استعاده هنا للناقة. مليلا: أي خيزا مملولا وهو المطبخ في الملة. القطبي: السوط.

التعيب والتغيل: ضربان من السير.

نافته كما صورها، وهو في الليل لا يستغنى عنها، حتى إذا ما طلع الفجر أنادتها ليستريح قليلاً. فيطول الزمن عنده بالصورة إلى الفجر، حيث بدأ الليل يرفع أستاره، ويزول سلطانه، ليطلع النهار مشبعاً بنفس الأعباء والهموم التي سيطرت عليه، فتبعد النافة المسير من جديد، وكأنه يراقب عنده أنواع سيرها - نقاً عن الجاهليين - ما بين التنعيّب والتبيغيل، وهي أثناء ذلك تربو بعينيها إلى الأمام، تستكشف أبعاد القفار الممتدّة، وكأنها في ذلك تستهين بمشقة الرحلة، وهي القادرة على اجتياز المسافات مهما بعُد الشقة - كما يصورها - ولكن عينيها قد أوشكتا أن يصيّبها الحول من شدة ما دارت إلى المفازة حيناً وإلى السوط أحياناً أخرى.

فالشخص معلم بارز في هذه الصورة البدوية لفظاً ومعنى، فالليل يرفع أستاره هاماً بالرحيل والناففة تنظر شريراً إلى الصحراء والسوط ولا تعبأ كثيراً ب أصحابها فهي دليله في أعماق الصحراء الموحشة.

وبهذا راح مسلم يرسم للناففة - ولم تكن نافته بالفعل - تلك الصور البدوية - وهو شاب حضري - يقطع بها الصحراء، مستمدًا في ذلك الكثير من صندوق الأصياغ الصحراوية، مختاراً منه ما يحتاج إليه في تلوين الصورة، وإضفاء اللمسات الفنية المتميزة عليها.

ويدخل ضمن تكرار القول هنا التركيز على علاقة الشاعر بالناففة، وعلته في هذا الأمر، وهو لم يكن يركبها إلى المدحوع على وجه الحقيقة، وهو ابن الحضارة البعيدة عن معالم البداوة القديمة، وبالتالي فإن صدوره عنها هنا حين يستوقف القاريء، فلأنه لم يصدر عن تجربة حقيقية بقدر ما ينبع التصوير عن المثل الفنية القديمة الموروثة، تلك التي احتذها دون أن يحاول الإفلات من سلطتها.

لقد جعلت مهارة الشاعر من الصورة عنصراً فعالاً في القصيدة، خاصة ما كشفته عنده من المخزون الثقافي الذي ورثه من القدماء فيما يتعلق بموضوع الناففة بصفة محددة.

ويبدو أن الموقف هنا لا يختلف - في جوهره - عن موقفه من صورة الطلل وهي صورة نمطية موروثة أيضاً، وهو يبدو في ذلك في موقف الحائر القلق بين

موروثه وصنعته، ذلك أن مسلما «نظر فرأى معاصريه من الشعراء حين يمدحون يتجهون بصناعتهم الفنية اتجاها قدما يقلدون فيه أساليب القدماء في المدح، وبينون قصائدهم في بعض الأحيان أعرابية ووحشية على الرغم من أن هذا الاتجاه لا يتفق وطبيعة الحياة الحضرية، ولكنه لم يفكر أيضا في الخروج عليه أو التفكير له، وإنما انتهى به نظره إلى أن خير ما يفعله هو أن يحور فيه، وأن يخرجه إخراجا جديدا حتى يتلاءم مع ذوق العصر الذي كان يعيش فيه»^(١).

ومن هنا نخلص في تحليل صورة الطلل، وصورة الناقة عند مسلم، إلى أنه قد استوحاهما - بالضرورة - من التراث، وأعمل فيها حاسة المبدع حتى غلت عليه «سمة الصنعة والتقليد، واستخدام اللغة القديمة، والصور البدوية، والجنوح إلى القرابة اللغظية، والحرص على القوالب العروضية التي كان القدماء يكتثرون منها، واحتفاء المقطوعة وظهور القصيدة الطويلة، وسلوك مسلك القدماء في افتتاح القصائد بمقدمات تقليدية، والخروج منها أحيانا إلى وصف الناقة أو الرحلة، ثم خالع الصفات القديمة على المدح، أو - بعبارة أخرى - الرجوع باللغة إلى المثل القديمة التي لا يصدر فيها الشاعر عن نفسه، وإنما يصدر فيها عن الصنعة والتقليد والمحاكاة»^(٢).

وعلى الرغم من هذا التداعى الذى يعين الشاعر على رسم صورته حين يستمددها - جزءا أو كلا - من التراث، فإن القول بأن هذا التداعى هو مصدر أساس من مصادر الصورة لا يبعد عن الصواب، حيث يقدم المادة جاهزة إلى وعي الشاعر، ليقوم بتحويرها عن طريق التوليد فيها، أو الإضافة إليها، وليس مبالغة أن يعلق دارسه على الصورة الطللية عنده بقوله: «تشعر أنك أمام شاعر جاهلى يبكي على ديار الحبيبة التي درست، وغير معالملها هبوب الرياح، ونزول المطر. بعد أن كانت مرتقا لأوائل الدمى، عبشت بهن يد الدهر وعملت على تشتتها، وليس فيما وصل إلينا من سيرة مسلم ما يبني بأنه زار «رومة» أو «وادي العقيق»، وسواء زارهما

(١) حياة الشعر في الكوفة / ٧٠٠

(٢) نفسه ص ٦٩٣

أو لم يزههما، فغزله هذا بعيد الصلة عن بيئته الحضارية، ومن ثم فهو بعيد الصلة بنفسه يبدو فيه أثر التقليد، وتضييع فيه العاطفة بين ما اندثر من آثار الحبيبة»^(١).

وعلى هذا يصبح مناقشة ما ذهب إليه الدكتور شوقي ضيف من أن شاعر المدح في العصر العباسي «قد استيقى ما ورد عند القدماء، ولكن مع إضافات كثيرة، حتى يلائم بينه وبين عصره، ولكنها دائماً تعبّر عن الذخائر العقلية والخيالية للشاعر العباسي. وقد نجح لاستبقاء هؤلاء، الشعراء المتحضررين لعناصر الأطلال ورحلة الصحراء البدوية، غير أنهم اتخذوها رمزاً، أما الأطلال فلحبهم الداير، وأما رحلة الصحراء فلرحلة الإنسان في الحياة، وقد استقلوا ما كان يصعب الأطلال من حنين لذكريات حبهم ومعاهده»^(٢).

صحيح أن الشاعر العباسي - ومسلم نموذج له في هذا الموقف الأدبي - قد استجاب للترااث حين راح يقلد أسلافه، مضيفاً إلى شعره ألواناً جديدة من واقع الحياة الحضارية، ولكنه لم يستطع أن يستغل ذخائره العقلية والخيالية كاملة. فعندما راح ينتزع صورته من الترااث تحس أجنته وكأنها تتكسر فتعجز عن التحليق في آفاق جديدة بعيداً عن آفاق القدماء.

ثم يبقى التفسير الرمزى لرحلة الصحراء ووصف الأطلال مسألة يصعب التتحقق منها - على الأقل بالنسبة لمسلم - بنفس الصورة التي تتحقق بها للشاعر القديم، ذلك الذى استغل الطلل ليعبر من خلاله عن تجربة معاشرة. بل إن المسألة لا تكاد تخرج - أصلاً - عن أن تكون مجرد محاولة من محاولات التقليد، يستغل فيها الشاعر رصيده الثقافى، وتسسيطر الصورة الفنية على جانب من كيانه الفنى مما جعله يسرف أحياناً في هذا التقليد، ويسيّر على نهج القدماء سيراً حرفيّاً: **شَخَصْتُ مُدْ يَوْمَ نَادَوْا بِالرَّحِيلِ عَلَىٰ آثَارِهِمْ ثُمَّ لَمْ أَطْرَفْ إِلَىٰ أَحَدٍ** ^(٣)

فهي صورة منقوله بمحاذيرها من الجاهلية، فيها المناداة بالرحيل، وزوال

(١) هؤاد ترزي. مسلم بن الوليد / ١٧٩

(٢) العصر العباسي الأول / ١٦٣

(٣) الديوان / ٢٨٩

الأحبة، وبقاء الآثار، وفيها أيضاً صورة الشاعر ذي اللب الشارد، لا يستطيع أن يركز نظره على أحد من هول ما أصابه من صدمة الفراق الذي جسده مشهد الرحيل على مستوى الصورة المرئية.

لقد صار مسلم بما تتفهه من الشعر الموروث، وبما استقر في نفسه من معانيه وصوره وتقاليمه، أستاذًا لبعض معاصريه من الشعراء، يقصدونه ويعرضون عليه قصائدهم، طالبين إليه تقويمها والحكم عليها، وإصلاح ما اعتورها من إعوجاج أو انحراف، ويرجع هذا إلى قدراته الفنية التي تؤكدها أخباره، فقد «عنى عنابة شديدة بالصياغة في قصائده»^(١).

وما كان ذلك ليتوفّر له إلا بحسن اختياره للألفاظ، والأوزان والصور التي تلتحم فيها خيوط التراث بخيوط الحضارة، ويبدل فيها الشاعر من الجهد والتدقيق ما يخرجها إلى المطلق في ثوب فني بديع، وقد امتنزج عنده ذلك الجهد، وهذا التدقّيق بحرصه الدائم على الموروث، خاصة في المقدمات الطلالية التي تمسك أحيانًا بتفاصيلها المرسومة، ويداً له فيها صور محدودة:

أثَارُ أطْلَالٍ بِرُوْمَلَةٍ وَسَتَّرَنَ مُغَرَّسِي
هِجَنَ الصَّيَابَةَ وَسَتَّرَنَ دُرَّسِ
أَوْحَتْ إِلَى دِرَرِ الدَّمْوَعِ فَأَسْبَلَتْ
وَاسْتَفَهَمَتْهَا غَيْرَ أَنْ لَمْ تَبَسْ
زَجَ الْهَوَى أَوْ دَعَ دَمْوَعَكَ تَبَكِّهِ
وَاجْتَحَ إِلَى خُطْطِ الْمَتَالِفِ وَاحْبَسِ
فَخَلَتْ مَعَالِمُهَا كَأَنْ لَمْ تَؤْنَسِ^(٢)
وَكِلَ الزَّمَانُ إِلَى الْبَلَى أَطْلَالَهَا

حيث يشخص الأطلال وقد أوحى إلى درر الدموع مشيرة إليها بالانسكاب، فانسكت، ملبيّة بذلك نداءها، غير أن الأطلال لم تتبس بحرف حين استفهمتها الدموع عن أهلها الظاعنين. ثم يستكمّل الصورة على سنة القدماء، فيخاطب نفسه،

(١) الأغانى: ١٨/٣٢٢ (ط. بيروت).
استثنى مرسى: أى منعنى النوم حين ذكرت الذين كانوا فيها، والمعنى: النزول في وجه الصبح أو في الليل لراحة أو لأكل. المتألف: المهالك التي تتلف الأنفس. الخطط: جمع خطّة وهي المرتبة مثل المنزلة.
(٢) الديوان/ ١٣٠ - ١٣١

أو صاحبه مطالباً إياه بدفع الهوى عن نفسه، وحملها على المتألف في الحب، خاصة أنه يرى الزمان قد دفع بها إلى البلى، فأزال عنها ساكنيها، كأن لم تكن بهم من قبل.

وما إن ينتهي مسلم من هذه الصورة المفرقة في بدايتها، حتى ينتقل منها إلى نسمة من نسمات الحضارة، لا يتخلص فيها هي الأخرى من الصور التي حمدها القدماء في مشاهد الشاربين:

وَرُبَّ صَاحِبٍ لَذَّةٍ نَادَتْهُ فِي رَوْضَةِ أَنْفٍ كَرِيمٍ الْمَعْطُسِ ^(١)

حيث ينادم صاحبه، وهو شاب شامخ أبي، كما كان عند الشاعر الجاهلي. وبعدها يترك مسلم دروب البداية، ليشق طريقه في خضم الحضارة بعيداً عن مصوري الصحراء، وهنا يصدق عليه ما قاله الصولى «إن المتأخرین یجرون بريء المتقدمین، ويصبون على قوالبهم، ويستمدون بلعبهم، وينتجون کلامهم، وقلماً أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده» ^(٢).

وكأنه يدرك حقيقة الأخذ من القديم، ويكتشف محاولات المحدثين الإضافة إليه، فهو يهمل - ضمنا - ذلك النقل الحرفي الذي يدخل في باب السرقات الشعرية.

ويصل من دواعي استمرار نقل الشعراء عن سابقيهم ثبات الأغراض الشعرية التي طرقوها كما طرقوها أسلافهم، مما أدى إلى استمرار الشكل النطوي الفني، فساعد الشاعر على الاستمرار - دون حرج - في نقل صور القدماء، ابتداء في ذلك من اعتماده على صورة الطلل في مقدمة القصيدة، وانتهاء باستمرار دوافعه الشعرية إلى أغراض الشعر الموروثة ذاتها.

ففرض المديح - مثلاً - لم يحدث فيه جديد في عصر مسلم، بل إن الدوافع إلى هذا الغرض لم تتغير كثيراً في طبيعتها. حيث ظل الشعراء العباسيون يمتدحون

(١) نسمة / ١٣١
(٢) أخبار أبي تمام / ١٧

الحاكم لسياسته، فكان مسلم يشى على القواد والأمراء لحنكتهم في تسيير الأمور وعملهم في بسط الأمن^(١). فالشاهد هنا يتعلق بثبات الفرض الشعري - بهذا الشكل - مما يمكن أن يكون مدعاه، بل تبريرا لاستمرار اعتماد الشعراء على صور السابقين، خاصة أن مرامي الشاعر من المدح قد استمرت كما كانت عندهم في ذلك القديم، ومن ثم ظل الشعراء يركبون المطى إلى الممدوح، ويتحدون في حضارتهم حديثا بدوييا على نحو تجبرت فيه الأوصاف التي أرضت أذواق الممدوحين وأشبعت فيهم نخوة العروبة والتمسك بأهداب التراث «قد يبدو عجبا أن يرضى الممدوحون المتحضرون - ومن بينهم أعيجم - بهذه الألوان الجافة، لكننا إذا ذكرنا أن شعراء العرب من قبل كانوا يرحلون بمدائهم إلى ملوك العجم وولاتهم المترفرين، ويقدمون هذه الألوان هي بهائهما الماضي، لم يبق أى موضع للعجب»^(٢).

ولكن هل كان الشاعر - مع إدراكه لتأثيره بالتراث - راضيا عن هذا التأثير؟

أم أن نفسه كانت تترازنه نحو التجديد الذي شمل العصر أحيانا في شكل ثورة لفظية مباشرة، وأحيانا أخرى في شكل القصيدة ذاتها^٣

فحين ننظر إلى مسلم - وهو معاصر لأبي نواس - نراه يغالظ نفسه حين بنعى على الأطلال، ويدعو عليها بالليل، ويتعجب ممن يصفها، وليس فيها أحبابه منافقا بذلك ما سبق أن رأيناه من صوره الطللية الباكية، وهادما لما أجاد رسمه حين تقمص شخصية شعراء البايدية عن ذلك الماضي البعيد:

دَعِ الرَّوَامِسَ تَسْفِي كُلَّمَا دَرَجَتْ
تُرَابَهَا وَدَعَ الْأَمْطَارَ تُبَلِّهَا
إِنْ كَانَ فِيهَا الَّذِي أَهْوَى أَقْمَتْ بِهَا

فأين هذه الصورة من قوله:
هاجَتْ وَسَاوَسَهُ «بِرُومَة» دُور

(١) لجنة من أدباء الأقطار العربية. المدح/ ١٠٢ (من سلسلة من فنون الأدب العربي).

(٢) د. سيد نوبل. شعر الطبيعة في الأدب العربي/ ١٦٣.

الروامس والرامسات: الرياح الدوافن للأثار. وسفته الريح التراب؛ ذرته أو حملته فهي سافية.

(٣) الديوان/ ٢١٦.

(٤) الديوان/ ٢٢٠.

إذ يكشف هذا التقاض - أول ما يكشف - عن لب الموقف الانفعالي عند مسلم في إطار هذا التصوير، فهو لم يكن صادقاً فيما أصطنعه من البكاء على الطلل، وهذه الصورة هي بيت القصيدة هي تبرير لهذا الاتهام، ولذا يبقى من حق الدارس ألا يطمح منه إلى تحقيق ذلك في عصر يصدر الشعر فيه ناطقاً بلسان الحياة بلا أطلال. بل إن الشاعر يطالب بهذا الصدق في صور أخرى، يعبر فيها عن نفسه كصاحب لهو وصرير لغوانى مجتمعه على حد تصويره.

ومما يؤكد عدم رضا مسلم عن الاستمرار في تقليد الصورة الموروثة، ما تحول إليه من صور أخرى في مقدمات قصائده، لم يتطرق فيها إلى الحضارة دفعة واحدة، وإنما تدرج إليها، فجمع بينها وبين القديم، حين تخلص من الناقة واستبدل بها السفينة التي تقله إلى مدوحه، ليضفي عليها من صفات الناقة أيضاً الشيء الكثير على مستوى التصوير الجزئي لها.

وانهاء إلى الانفصال الكامل في حياة عصره اجتماعياً وفنياً، راح مسلم يبتدىء - مثل الكثريين من معاصريه - بتصوير ما يمارسه في حياته من لهو وخلالعة، وكأنه يشارك أبا نواس ثورته على الأطلال من هذا المنطلق، وإن لم يتطرف مسلم مثل رفيقه الذي سب الأعراب، وقذع بالقول فيهم، بل جاء تمثل «صرير الغوانى» للتجديد هادئاً بسيطاً، فهو يشقى بالديار ما دامت صاحبته تقيم بها، أما إذا ارتحلت عنها، فإنه لا يتردد عليها، بل يتركها كماتركتها صاحبته، ولا موجب بعد ذلك للبكاء فيها إذ إن الرياح والأمطار تظل قادرة أن تحموها.

وإذا كانت الرؤية الفنية للعصر قد انطبعت ملامحها في شعر مسلم - كشاعر عياسي - يصبح طبيعياً أن يبرز لديه ذلك الاتجاه الجديد الذي يمثل رد فعل لما انتهى إليه شعراء جيله من إهدار لقيم التعبير التقليدية الموروثة في القصيدة العربية، كما يمثل اهتماماً شديداً وعنيبة باللغة بصياغة القصيدة، «ولقد تمثلت عنابة الشاعر في مظهرين واضحين: أولهما: العودة إلى المحافظة على التقاليد الموروثة للقصيدة، وثانيهما: الحرص على تقييم هذه التقاليد بثقافة العصر وذوقه، وما ينطوي فيهما من عناصر الجدة في المعانى والتصوير»^(١).

(١) د. النعمان القاضي، جدل أبي تمام في الشعر (مجلة كلية الآداب - جامعة الرياض/ ١٢٠)، -٨٤-

فإذا جاز لنا اعتبار مسلم صاحب موقف وسط بين أصحاب المقدمات من معاصريه، لأنه يجمع بين الاتجاهات القديمة بعناصرها التراثية والاتجاهات الحديثة بعناصرها الحضارية، وجدنا ما يبرر هذا القول في كثير من قصائده في المديح، حيث ينظم بعضها بلا مقدمات، وباتى بصور المقدمات في بعضها الآخر، خمرية حيناً وغزلية أحياناً أخرى.

ومن قراءة ديوانه يمكن حصر القصائد التي تأثر فيها بالصورة التراثية في مقدماته الطللية، وهي لا تزيد على خمس قصائد، نرصد مطالعها هنا حسب ترتيبها في الديوان^(١):

- | | | | | |
|---|--|--|---|---|
| ١ - هَلَّا بَكِيَتْ ظُفَّائِنَا وَحْمُولَةً | ٢ - آثَارُ أَطْلَالٍ « بِرَوْمَة » دُرَّس | ٣ - أَيَا سُرُورُ وَأَنْتَ يَا حَزَنْ | ٤ - شُغْلِي عَنِ الدَّارِ أَبَكِيَهَا وَأَرَيْهَا | ٥ - هَاجَتْ وَسَاوِسَهُ « بِرَوْمَة » دُورَ |
| ترک الفؤاد فرآقُهُم مَخْبُولاً | هِجَنَ الصِّبَابَة وَاسْتَثَرْنَ مَعْرِسِي | لِمَ لَمْ أَمْتِ حِينَ صَارَتِ الطَّفْلُ | إِذَا خَلَّتْ مِنْ حَبِيبِ لِي مَغَانِيْهَا | دُكْرَعَةَ فَوْنَ كَانَهُنْ سُطُور |

فتسبيتها ضئيلة إذا ما قيس بمجموع قصائد الديوان ومقطوعاته، إذا أخذناها - تجاوزاً من أجل الحصر - كقصائد، فهي لا تتجاوز سبعة في المائة من شعره الذي يبلغ خمساً وسبعين قصيدة ومقطوعة، وتبقى بعد ذلك بقية مقدماته مرتبطة بما صوره من واقع حياته وظروف عصره.

وقد يستهل الشاعر القصيدة بصورة موروثة، ولكنه سرعان ما يحاول أن يخطى معالجتها بإطار آخر قد يكون حواراً خمراً أو تصويراً غزلياً بعيداً عن المهدج والأغواط والشياط، أو - بمعنى أعم - قد ينأى عن الموروث، وهو ينجو هنا من تلك المزالق التي وقع فيها شعراء آخرون، حين التزموا بالمطلع التقليدي، فأسرفوا في تقليديتهم، وتملقاً باستمار القديم إلى درجة الجمود عنده، مما حبس مخيالهم في إطار أجواء وصفية ضيقة، لا تتعذر الأطلال والإبل والتوك والحبيبة الراحلة.

(١) الديوان: صفحات ٥٣، ١٣١، ١٧٢، ٢١٦، ٢٢٠.

فإذا بمسلم يتعدى هذا المستوى إلى نطاق آخر، يطرح فيه صوره، خاصة حين تبدو نابعة من ألوان ثقافته وأيتكاره، مما يرفع من منزلته، ويسجل تفوقة في هذا المجال.

وفي لغة مسلم تبدو المحافظة أساساً بارزاً في عرض الصور القديمة، خاصة حين يقف على الأطلال باكيأ، فإذا هو - عندئذ - يلتزم لغة ترجع في كثير من ألفاظها إلى البيئة البدوية القديمة، وفي هذا ما فيه من الحفاظ على القديم، وعدم التخلص الكامل منه، مما يشوّه الصورة حين تأتي تقليداً محضاً غير هادف، حيث ينفصل عن التجربة الشعرية للشاعر، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار كون التجربة الشعرية عملاً شاقاً، يمتد إلى الخلق والإبداع للحدث الشعري الوجданى، وإن كان لا يعيّب الشاعر أن يهتم بما يسطه أمامه القدماء، فإن من العيب أن ينفصل عن تجربته استجابة لهذا القديم، «وللشاعر أن يستوحى ويستضئ في أشاء عمله، وقد يbedo له بعد أن بدأ فيه أن ينصرف عنه، لأنه لا يستطيع أن يسوى الحديث كما يريد، وقد يمضى فيه لأنه يراه أهلاً للخلق والوجود، فهو نبع يفيض في نفسه بالمشاعر، وفي عقله بالأفكار، ومع ذلك فهو يصلح فيه، ويحذف ويضيف، وقد يهدمه ويعود إلى بنائه، ولا يزال يجهد نفسه في تصحيحة، وتعديل أجزائه، حتى يرتسם كاللوحة الباهرة بجميع خطوطه وظلاله وأضوائه وألوانه»^(١).

ولا تكاد المسألة تقف عند حد هكرة التقليد عند مسلم من خلال موضوع يرسم الصورة لمعالجته فنياً، بل تمتد إلى رؤية الشاعر نفسه، فعنده جانب الموهبة الفردية الذي يستطيع - من خلالها - أن يخلق في نفسه الجو الشعري، لينقل إحساساته إلى أي موضوع يشاهده ويصوره «فإذا كان الشاعر حزيناً استطاع أن يعبر عن حزنه بوصف أطلال لم يرها، ويأتى هذا الوصف صادقاً مؤثراً جميلاً، وعلى العكس من ذلك قد يرى شاعر آخر مئات من الأطلال يحاول وصفها فلا يصل إلى شيء لأنه غير موهوب، ولأنه لا يملك القدرة على الانفعال ثم التعبير عن انفعاله في صيغة شعرية»^(٢).

(١) د. شوقي ضيف. في النقد الأدبي ١٤٢/

(٢) د. محمد متدور. النقد المنهجي عند العرب ٧٥/

وهذا يؤكد أن فكرة استغلال الشاعر للصورة الموروثة ليس - بالضرورة - موشراً يكشف عن عجزه الفني، بقدر ما يمكن اعتباره مؤشراً يعكس أبعاد قدرته على اختيار الصورة، وتحديد زواياها التي تعادل تجربته، وتتفق مع ذاته وبيئته، وهنا يتأكد حق الشاعر في استهلاك التراث «إن من أصولنا التقليدية في الأدب العربي عمود الشعر، هذا الذي لم يستطع القدماء تحديده، ولكنهم حرصوا عليه أشد الحرص، وهذا الذي لم يستطع أحد من شعرائنا أن ينعرف عنه في حقيقة الأمر، مهما يقل في مسلم ودعي إلى تمام والمتبني وأمثالهم قد هموا أن يجدوا، وجددوا بالفعل في كثير من الأشياء، ولكنهم احتفظوا دائماً بفصاحة الكلمة وجزالتها، وبرونق الأسلوب ورصانته»^(١).

فالاعتراف لهؤلاء المجددين بدورهم هو اعتراف بذواتهم وتجاربهم التي يدعمها الحس التراثي، دون أن يخلقها هو بنفسه.

وإنصافاً لمسلم من خلال هذا المفهوم يمكن أن ننظر إلى الخيوط الجديدة في صور مقدمات القصائد عنده. تقليدية كانت أم تجديدية من أكثر من جانب: فهي تتطرق أحياناً من زاوية غزلية، وأخرى من وصف وداع الطعائن، وفي كلتيهما لا تخفي قدراته الفنية - على الأقل - فيما يضفيه عليها من أدوات الصنعة البدوية التي تطهى - أحياناً - لتحقق من وطأة أصباغ البداوة في الصورة.

ومن جانب آخر ينتقل الشاعر تدريجياً ليصور هذا النمط التقليدي، ثم يتجاوزه في بعض الأحيان، حين يقصد - مثلاً - إلى الصورة الخمرية، مستغلًا من الحالات ومجالس الشرب مواده في التشكيل الجمالي لصورة الحضارة، كما يتخذ من الغزل والشباب والطيف وغيرها موضوعات لصور الافتتاح عنده، وكلها تستمد مقوماتها من عناصر الحضارة، أكثر مما تستمد من الثقافة الموروثة. وصف مسلم الطلل فلم ينجح في مزاج تجربته به كمادة لصورة، ووصف الكأس والساقي والشباب واللهو فجاءت صوره فيها جميراً متباوحة مع واقعه الاجتماعي الحضاري وهذه هي طبيعة الأشياء: حياة، وتجربة، وتعبير، ثم صدق فني، ولا فainin صريح

(١) د. طه حسين. ألوان ١٤-١٥.

الغوانى من « رومة » و « وادى العقيق » وأين صاحبته التى يذكرها فى كلتا المقدمتين ولم يصرح باسمها « إن وصف الأطلال عند المحدثين لا يتتجاوز أن يكون قابلاً فنياً استغلته الشاعر استغلالاً جديداً، فقد طرحوا منه مظاهر البدائية التي مثلتها مقدمات الجاهليين فى أثر الديار، وأضفوا عليها من رقتهم ورهافة حسهم ما جعله ملائماً لمصرهم وأذواقهم، فإذا هو يتسع لعواطفهم وتجاربهم، وإذا هم لا يخرجون على التقاليد الفنية المرعية التي ارتضاها الجمهور من الممدودين، ومن كان يحيط بهم من العلماء الذين كانوا يدعون إلى التمسك بتلك التقاليد »^(١).

وتقوم مسألة المرونة فى الصورة الشعرية خلف ستار هذا المفهوم الذى يجمع بين صورة التراث القديم وبين صورة التعبير عن التجربة الجديدة للشاعر الذى قد يعود إلى الديار، يتاملها، ويبكيها انطلاقاً نظرياً من هذه العادة الموروثة عن البداوة بل قد يتوجه إلى خليله استمراراً فى هذا الالتزام الذى أخذه شعراء البدائية على أنفسهم فى خطابهم التقليدى بالإفراد حيناً، وبالتشييه حيناً آخر، فلا يتورع مسلم أن يأتي بصوره على نفس الوتيرة:

سَلَامُ لِمَ اسْتَبَقَّنِي وِصَالَ الْكَوَاعِبِ وَقَدْ ذَبَّ رَبَعُ الشَّيْبِ بَيْنَ الدَّوَائِبِ^(٢)

وهي مقدمة غزلية يخلص منها إلى موضوعه الذى عقد عليه القصيدة، ولكنها لا تخلو من تلك التشيه الخاصة بالمخاطبين، وهو ما جرت عليه عادة القدماء.

وبالإضافة إلى النماذج المحددة التى اقتدى بها فى تشكيل صوره استغل مسلم ما يمكن اعتباره قاسماً مشتركاً بين شعراء الجاهلية، ومن هنا نحوهم، فى نهج هذا النمط التصويرى.

وتأتى معارضات مسلم فى الأنماط التصويرية بمثابة كشف عن سيكولوجية الصنعة الشعرية عنده، كما يظهر من خلال مقارنة الصورة الكلية للمقدمة الطالية

(١) حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية من جرير إلى المتبنى/ ٢٨٦
(٢) الديوان/ ٢٨١

عنه بما يقابلها في التراث، فلا يخفى أنه يحاول من جانبه أن يبسط قدراته الفنية في تحويل الصورة، أو استكمال أجزائها، وأحياناً يولد فيها، ويشتق منها صوراً أخرى أو يكررها، أو يعود فيستطرد فيها كما سيأتي بيانه فيما بعد. وكذلك تظهر هذه السيكولوجية في إثيابه بالأوصاف غالباً ضمن قصائد المديح، حين يتخذ فيها من الوصف الطالى مدخلاً إلى المدح، فيلجاً إلى المبالغة من أجل إبراز الصورة، واستكمال زواياها بشكل يحقق للمدح رغبته ليرضى عنه، ويجذل له العطاء، ويفضله على أقرانه ومنافسيه.

أبي مسلم - نتيجة عوامل كثيرة، مرتبطة بذاته وبطبيعة مجتمعه - إلا أن يجدد في صور التراث، فلن يقف مكتوف اليدين إزاء موضوعها ومادتها الأولى، وأثر أن يتخذ من السفينة موضوعاً لتصويره، وراح يسلط عليها ما يمتلك من قدرات لغوية وجمالية على الصياغة، وهو في ذلك يُستبدل السفينة بالناقة - وسيلة الشاعر القديم إلى مدوحة - فيحرز بذلك سبقاً إلى أولية هذا الاستبدال، وإن لم يكن أول من وصف السفينة على الإطلاق.

ولعل محاولة الاستبدال بالناقة في ذاتها قد جنت عليه حين عجز عن التخلص من صورتها، وهو يصور السفينة، فكثرت عنده ملامح البداوة، وكأنما جدد في مادة الصورة، وفشل - مع ذلك - في التخلص من التراث، فهو يجعل للسفينة لجاماً ورغاءً:

أَطْلَتْ بِمِجْدَاهِينَ يَعْتَوَرَانِهَا
فَخَامَتْ فَلِيلًا ثُمَّ وَلَتْ كَائِنَهَا
إِنَّا فِي هَادِيهَا وَمَدَّ زَمَانَهَا
إِذَا مَا عَصَتْ أَرْخَى الْجَرِيرَ لِرَأْسِهَا^(١)

اللجام هنا يحمل المركب. حامت: استدارت. إنف بهاديهما: أشرف بمنتها. الهادى: العنق. من زمامها: أى جبلها والزمام مقدمة البعير. المعتل: العامل. الجرير: الجبل. ملكها عصيانتها: أى تعاديها في جريها. وهي لا تدرك: لا تعقل ذلك.

(١) الديوان ١٠٩ - ١١٠

حيث يشبه حبل السفينة بالزمام، ويصور النتوى في مشهد سريع الحركة، فهو يرخي لها العجل، فتتمادي في الجرى، وهي صورة قريبة إلى البدوى حين يترك الزمام لناقةه في جوف البايدية. فكان مسلما يجعل السفينة ناقفة تتفاعل وتتحرك كما يصنع بها صاحبها، فهو حين يرخي لها العجل تتمادي في الجرى، وهنا يتوقف الشاعر ويستدرك أنها لا تدرى شيئاً من كل ذلك، وكأنه يبرر كل ما جاء به من صور لها مليئة بالحركة والحيوية، وإن كان الاستدراك - هنا - يضفي على الصورة طابعاً باهتاً يضعف من تأثيرها، بعد أن عقد بينها وبين الناقة تلك المقارنة الحركية، ثم عاد ليؤكد أن السفينة جماد، لا تدرى ما يصنع بها إذ إنها لا تعقل من أمرها شيئاً.

ويأتي مسلم بصور أخرى جزئية يحكمها نفس الإطار البدوى المستعار للسفينة، خاصة حين يشبهها بالثور الوحشى تارة وبالنسر تارة أخرى، وهو في كلتا الحالتين يستقر موضوع المشبه به من البداوة، فيأخذ من الثور الوحشى رأسه يصورها به في إقامتها بصدرها المرتفع:

إذا أَقْبَلَتْ رَاعَتْ بِقُنْتَةِ قِرْهَبِ
وَلِنَّ أَدْبَرْتْ رَاقَتْ بِقَادِمَتْ نَسَرِ^(١)

وهو تشبيه نابع مما اختزنته مخيلاً الشاعر من مادة الصور القديمة، ومثله تشبيه المجدافين والسفينة مدبرة بقوادم النسر. فهذه جوانب جزئية من الصورة التي رسمها مسلم، وهي - كما تبدو - مبعثرة في جانبها التقليدى، فلم تكن طيعة للتشكيل إلا حين تربط بينها معالم حضارية وتشبيهات جديدة. وإن ظل المهم - لدينا هنا - الوقوف على دور الصورة الترااثية، ورسوخ هذا الدور أمام محاولات التجديد كما حدث في تصوير الرحلة إلى المدحوج، حين عجز الشاعر عن التخلص فيها من عناصر البداوة، على الرغم مما بثها من مصادر حضارية أملت نفسها عليه، فاتخذ منها أداة جديدة في صياغة فنه.

لَقَدْ كَانَ الشُّعْرَاءَ يَسْتَهْلُونَ مَطْلَوْلَتَهُمْ فِي الْمَدِيجِ بِالْفَزْلِ - فِي الْفَالِبِ - ثُمَّ يَنْتَقِلُونَ مِنْهُ إِلَى وَصْفِ النَّاقَةِ الَّتِي سَافَرُوا عَلَيْهَا لِلْمَدِيجِ، وَتَسْتَوْقِفُهُمُ الْمَشَقَاتِ

(١) الديوان/ ١٠٧

التي صادفthem فى سفرهم إليه، وبعدها يخلصون إلى المديح، فلم يشأ مسلم أن يقلد كل شئ، بل آثر أن يجدد فى صورة الموروث، وسرعان ما وجد نفسه فى موقع حرج بين القديم والجديد، فراح يمسك بتلابيب القديم، وربما كان ذلك القديم هو الذى يصنع به ذلك، حتى لا يستطيع أن يتجاوز فكرة السفر والرحلة فيقتصر على توجيه جهده الفنى إلى استبدال الأداة فحسب لعلها تصير أكثر ملاءمة لحياته الجديدة، فوصف السفينة فى قصيدته بدلاً من الناقة رغبة منه فى تأكيد الانطلاق من واقعه الحضارى ابتداء من المطلع:

أَدِيرُى عَلَى الرَّأْخَ سَاقِيَةَ الْحَمْرِ
وَلَا تَسْأَلِينِي وَاسَائِي الْكَأسَ عَنْ أَمْرِي^(١)

راسماً - بذلك - صورة جديدة من صور الافتتاح للقصيدة، أحس فيها بمتعة التجاوب مع روح عصره، فوصف أداته الجديدة، وصور حركتها وشكلها فى صورة مليئة بالضجيج والحركة:

وَمُلْتَطِمِ الْأَمْوَاجِ يَرْمِي مُبَابَةً
بِحَرْجَرَةِ الْأَذَى لِلْعِبْرِ فَالْعِبْرِ
مُؤَمَّمَةٌ حِتَيَانَهُ مَا يَقِبُهَا
مَاكِلُ زَادِ مِنْ غَرِيقٍ وَمِنْ كَسْرٍ
إِذَا اغْتَثَقَتْ فِيهِ الْجَنُوبُ تَكَفَّأَتْ
جَوَارِيهِ أَوْ قَامَتْ مَعَ الرَّبِيعِ لَا تَجْرِي
مَدَبُ الصَّبَّا بَيْنَ الْوِعَاتِ مِنَ الْعُقْرِ
كَشَفْتُ أَهَاوِيلَ الدَّجَى عَنْ مَهْوُلِهِ
بِجَارِيَةِ مَخْمُولَةٍ حَسَأِلِ بَكْرٍ^(٢)

إذ يبدو مسلم وقد أسهب فى تصوير السفينة، ربما لإشباع لرغبته في إبراز جدة الموضوع، ثم كانت المفاجأة حين تحرر من ريبة المادة القديمة، ليشكلها بالصور البدوية والتшибيات الترااثية التي فرضت نفسها عليه فرضًا، فكان عليه أن يهين لها مكاناً في ثياباً لوحته الفنية.

جرجرة الأذى: صوت الموج. للعبر فالعبر: اي للحافة فالحافة، مطعمة حيثاته: مشبعة من الفرق فيه كل يوم، ما يقبها: من الغب وهو أن تشرب الإبل يوماً وتترك يوماً. إذا اعتنق الجنوب في ذلك البحر: اي انتطريت واستدارت. تكمات جواريه: اي انقلبت أعلىها فصارت أسفل.

(١) الديوان/ ١٠٣

(٢) الديوان/ ١٠٦ - ١٠٧

ولا شك أنه يدل بذلك على قوة ذلك الرصيد الذي اخترنته ذاكرة الشاعر المجدد، وهو حين ينحي هذا الرصيد جانباً يخلص إلى حرية الحركة في الصورة الأخيرة، وفرق كبير بينها وبين ساقتها البدوية التي تتحدى فيها السفينة تحدي الجارية من موضع في الخبراء، وهي تتطل بمدافعين يتداولانها، والزمام يكبح من حركتها، وهي تستدير قليلاً، ثم تمر في سرعة، لتنقض كما تنقض العقاب على وكرها.

كلها معالم جزئية تصويرية استغل الشاعر أحد أطراها من الموروث لتكون هي المشبه به، وهو أقرب إلى الصورة الجاهلية التي ارتبطت بحس الشعراء في صحراؤتهم الواسعة الفسيحة.

ولم يستطع مسلم في خروجه من النسيب إلى المدح، أو حتى من المقدمات الفزالية والخمرية إليه، أن يفلت من سيطرة الصورة التراشية، يبدو ذلك في التزامه ما سبقه إليه أسلفه، وأسماء البلاغيون «حسن التخلص» : «فقد كانت العرب في أكثر شعرها تبتعد بذكر الديار والبكاء عليها، واللوجد بفارق ساكتها، ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت: دع ذا، وسلم لهم عنك بذذا، هاماً الخروج المتصل بما قبله فقليل في أشعارهم، فأئم المحدثون فقد أثثروا من هذا النوع»^(١).

ويستعين مسلم بصور الجاهليين ومنهم في «حسن التخلص» ولكنه لم يعمد إلى الانتقالات المباشرة، أو الكلمات المخصصة عندهم لذلك مثل (دع ذا) و(عد عن ذا) .. وغيرها، وإنما ظهر تفنه في هذه الانتقالات التي يحس القارئ فيها أنه يستأنف كلاماً جديداً، دون تبيه بفعل أمر أو غيره، كما كان يصنع القدماء.

ولمسلم في هذه الصورة الانتقالية - إلى جانب تفنه فيها - نماذج كثيرة يتخلص في واحد منها من وصف الخمر قائلاً^(٢):

إذا شئتُمَا أَنْ تَسْقِيَانِي مُدَامَةً
فَلَا تَقْتُلَاهَا. كُلُّ مَيْتٍ مُحَرَّمٌ

(١) العسكري. كتاب الصناعتين / ٤٥٦

(٢) الديوان / ١٧٩ - ١٨٠

وَيَقْطُلَ يِبْيَتِ الْقَوْمُ فِيهَا بِسْكَرٌ
بِصَهْبَاءِ صَرْعَاهَا مِنِ السُّكْرِ نُؤْمُ
فَمَنْ لَامَنِي فِي الْهُوَ أَوْ لَامَ فِي النَّدَى
أَبَا حَسَنٍ « زَيْدٌ » النَّدَى فَهُوَ الْوَمُ
وَمَحْوُرُ الْقَصْدِ هُنَا هُو « حَسْنُ التَّخْلُصِ » فِي شَطْرِي الْبَيْتِ الْثَالِثِ، الَّذِي يَخْرُجُ
فِيهِ عَنْ لَوْمِ الْلَّاثِمِينَ لَهُ فِي لَهُوَ، إِلَى لَوْمِ الْآخِرِينَ لِمَمْدُوحِهِ، ثُمَّ يَخْلُصُ بَعْدَ ذَلِكَ
إِلَى عَرْضِ لَوْحَةِ الْمَدِيْحِ.

وَإِذَا كَانَ قَدْ تَخْلُصَ مِنِ الْخَمْرِ فِي الصُّورَةِ السَّابِقَةِ، فَهُوَ يَخْلُصُ مِنِ الْغَزْلِ
فِي صُورَةِ يَعْرِضُهَا لِمَمْدُوحِ آخِرَ:

أَجَدَكَ هَلْ تَدْرِيْنَ أَنْ رُبَّ تَيْلَةٍ
كَانَ دُجَاهًا مِنْ قُرُونِكَ يُنْشَرُ
صَبَرْتَ لَهَا حَتَّى تَجَلَّتْ بَقْرَةٌ
كُفَّرَةٌ « يَخْبِي » حِينَ يُذَكَّرُ « جَعْفَرٌ »^(١)
وَفِي الْأَغْرَاضِ التَّجَدِيدِيَّةِ يَنْتَقِلُ عَنْ طَرِيقِ الصُّورَةِ السَّرِيعَةِ الَّتِي يَضْمِنُهَا
الْبَيْتُ الْوَاحِدُ حِينَ يَجْعَلُ ذَاتَهُ أَوْ تَجْرِيْتَهُ طَرْفَاهُ فِيهِ، وَمَمْدُوحُهُ طَرْفَاهُ آخِرَ.

وَمِنَ الْفَرِيبِ أَنْ تَاتِيْ قَصَائِدُهُ مِنْ ذَوَاتِ الْمَطَالِعِ الْطَّلَلِيَّةِ خَالِيَّةً مِنْ « حَسْنِ
التَّخْلُصِ » هَذَا، بَاسْتَشَاءَ قَصِيْدَةً وَاحِدَةً يَخْلُصُ فِيهَا مِنْ رَحْلَةِ النَّاقَةِ إِلَى مَدْحِ
« مَنْصُورُ بْنُ يَزِيدٍ »:

تُطْوَى لَهُنَّ يَمْتَبِرِهِنَّ عَلَى السُّرُّى
وَيَسْتَرِرِهِنَّ سَبَاسِيَّ وَوَعْدُ
حَتَّى يَزْرُنَ مُهَدِّبًا مِنْ « حِمَيْرٍ »^(٢)
بِالْزَّائِرِينَ هَنَاؤهُ مَقْمُورٌ^(٣)
بِينَمَا يَنْتَقِلُ فِي قَصَائِدِهِ الْأُخْرَى عَلَى نَحْوِ آخِرِ مُخْتَلِفٍ، فَفِي وَاحِدَةٍ مِنْهَا
يَصْفِ النَّاقَةَ، ثُمَّ يَنْتَقِلُ إِلَى مَمْدُوحِهِ، دُونَ أَنْ يَعْقِدْ أَيْ أَصْرَةَ بَيْنِ الْمَعْانِيِّ، أَوْ
الْأَلْفَاظِ فِي الْبَيْتَيْنِ^(٤):

تَرْمِيِ الْمَهَامِيَّةِ وَالْقَطِيعِ بِطَرْفِهَا
شَرَّازَا كَانَ بِعَيْنِهَا تَحْوِيَّا
مِنْ بَاسِيْهُمْ كَانُوا « بَنِي جِبْرِيلَ »
لَوْ أَنْ قَوْمًا يَخْلُصُونَ مَنِيَّةَ

(١) الْدِيْوَانُ / ٣١٦

(٢) الْدِيْوَانُ / ٢٢١

(٣) الْدِيْوَانُ / ٥٩ - ٦٠

وهي ثانية يقول، وهو ينقل الصورة من الناقة أيضاً، إلى شجاعة ممدوجيه في المعركة^(١):

يَخْرُجُنَّ مِنْ لَيْلٍ كَانَ نُجُومَهُ
أَسْيَافُنَا يَوْمَ الْمَجَاجِ الْأَغْبَسِ
ثُمَّ اسْتَقْلَّتْ بِالْحَتْوَفِ رِمَاحُنَا

وهي ثالثة نجده ينتقل من وصف الساقى إلى المدود، والقصيدة مقدمتها حديث عن الطلل، ثم استعراض لصورة الخمر والساقي، ثم انتقال مفاجئ إلى المدود دون ارتباط بين بداية صورته ونهاية الصورة السابقة، كما كان يصنع في قصائد الأخرى، يقول مسلم^(٢):

يَمِيسُ فِي خَامِةٍ رَقَّتْ حَوَاشِيهَا
إِذَا نَظَرَتِ إِلَيْهِ تَاهَ عَنْ تَنْظُرِي
وَانْشَكَوْتُ إِلَيْهِ زَادَنِي تَيَاهَا
لَوْلَا «الْأَمِينُ» الَّذِي فِي الْأَرْضِ مَا اخْتَسَّ
وَيَدُوْ أَنَّهُ حَاوَلَ فِي هَذِهِ الْقَصْصِيَّةِ بِالذَّاتِ أَنْ يَشُورَ عَلَى الْطَّلْلِ، دَلِيلُ ذَلِكَ
اِنْتِقَالُهُ إِلَى وَصْفِ الْخَمْرِ وَتَصْوِيرِ مَحْلُسَهَا، وَدَلِيلُ نَصِّ آخِرٍ يَعْكِسُهُ قَوْلُهُ^(٣):
أَحَقُّ مَنْزَلَةً بِالْتَّرْكِ مَنْزَلَةً تَعَطَّلَتْ مِنْ هَوَى نَفْسِي نَوَادِيهَا

حيث يرى أن أحق منزلة بالترك منزلة زال منها حبيبها، وخرجوها من هذه المعركة التي نازل فيها مسلم فكرة «حسن التخلص» التي حرص عليها القدماء، واتخذت معياراً للإجادة في الانتقال بين الأغراض الشعرية، تجد الشاعر الفنان يتعامل معها بذكاء، فيتقن في عرضها في قصائده ذات الطابع الحضاري الجديد، في حين تخصل الآخري ذات الطابع التقليدي منها، وكانتا يتخذان من أطراف الترات

(١) الديوان/ ١٣٤

يخرجون يعني النوق. المجاج: الغبار. الأغبس: الأغبر.

(٢) الديوان/ ٢١٧

عم: أمثلاً. خامة: ثوب رقيق. النوادي: المجالس.

(٣) الديوان/ ٢٦

حين يجدد، ويضيف من إبداعه وابتكاره حين يمسك التراث بتلابيبه ازدواجية لا تختلف - في جوهرها - عن مثيلتها التي عاشهما مسلم بين الموروث والجديد.

فهذه أطراف من تقليدية مسلم وتجديده معاً في مقدمات قصائده، وحسن تخلصه إلى أغراضه، وقد أورد الأصفهانى له بعض أبيات فى رده على هجاء ابن قتير للأزد وطريقه، ورده على الطرماح بعد موته ففضضب من ذلك، وقال: ما المعنى في مناقضة رجل ميت، وإنارة الشد بذكر القبائل، لاسيما وقد أجابه الفرزدق عن قوله، فأبي، فأبي ابن قتير إلا تعاديا في مناقضته، فقال له مسلم قصيده التي مطلعها^(١):

آثارُ أطْلَالٍ «بِرُومَةَ» دُرَسٍ هِجْنَ الصَّبَابَةِ وَاسْتَشْرَنَ مُعَرَّسِي
أَوْحَتْ إِلَى دَرَرِ الدَّمْسُوعِ فَأَسْبَلَتْ وَاسْتَفَهَمَتْهَا غَيْرَ أَنَّ لَمْ تَتَبَسِّ

ثُمَّ هِجَاءُ مُسْلِمٍ قَرِيشًا وَفَخْرُ الْأَنْصَارِ فَقَالَ^(٢):

قُلْ لِمَنْ تَاهَ إِذْ بَنَ عَرْجَةً لَا لَيْسَ بِالْتَّيْهِ يَفْخَرُ الْأَخْرَازُ

فلهذه الرواية قيمتها في إبراز ما وراء الصورة الطلالية من دوافع فرضتها ضرورة من ضرورات الفحولة عند الشعراء، إلى جانب كونها معياراً يكشف مدى استيعاب كل منهم للتراث الشعري ووعيه به.

هكذا وقف مسلم على الطلال، ولم يكن غافلاً عن حقيقة ما يقف عليه، فكان يحس في أعماقه بذلك^(٣):

وَقَفَتْ عَلَى أَطْلَالِ لَهُمْ فَكَانُوا تَفَهَّمُ إِلَّا أَنَّهَا لَمْ تُحَارِ

صورة صغيرة تتجمع فيها عوامل نفسية يقترب فيها من صياغة عنترة بن شداد حين وصف عجز فرسه عن الكلام، مع الفارق بين موضوعي الصورتين:
لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمُحَاوِرَةِ اشْتَكَى **وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مُكَلِّمٍ**^(٤)

(١) الديوان / ١٣٠

(٢) الأغانى: ٣٤٩/١٨

(٣) الأندى، الموارنة: ٤٧٣/١

(٤) ديوان عنترة / ٢٢٣

وهكذا عاش مسلم هذه الازدواجية الفنية في تصويره الشعري، ولم يكن بدعا بين الشعراء في ذلك، خاصة أن معظم أبناء عصره قد عاش في ظلها، بل إن تطور الأدب العربي نفسه لم يكن يتناقض مع هذه الازدواجية: «لم يكن تطور الأدب العربي نوعاً من اقتلاع الجذور، ولا هو إنبات جديد في أرض أخرى غريبة، بل إن التطور هو إعادة تشكيل الماضي، وليس الماضي إلا الأدب الجاهلي، ومن ثم كان خطر الدراسة الأدبية للعصر الجاهلي، إذا إننا ندرس متابع الأدب العربي ومقوماته جمِيعاً، وفكرة الشاعر العربي وثقافته في أي عصر من العصور وهي لا تتضمن اتضاحاً معمولاً إلا إذا رجعنا إلى ثقافة الشاعر الجاهلي»^(١).

وعلى هذا يمكن تفسير ظاهرة الطلل من زوايا مختلفة سبق عرضها متناثرة في ثابا الحديث عن صورة الشعرية، ويمكن أن يضاف إليها هنا انطلاقة أخرى من تلك الحقيقة التي تنتهي إلى أن نهوض الأدب العربي «لم يكن نوعاً من النسيان للماضي، أو التذكر له أو الغض من شأنه، فالأمر واضح، حيث ظل الشعراء يصطنعون لغة الأطلال ويبكون الديار، وينذرون منازل الأحبة بعد انقضاء العصر الجاهلي، وظللت المادة التي يصنع منها الشعراء خيالهم متشابهة أو كالمتشابهة، فالشمس والنجمون والجبال والوديان وأنماط الشجر والنبات والظباء والأبقار والناقة والفرس والبحر والسفن، كل ذلك وغيره كثير ظل مادة تفكير أدباء العربية عصراً طوالاً، وقد أرسى شعراء العصر الجاهلي دعائم هذه المادة الفكرية والخيالية»^(٢).

ولعل هذه المادة الفكرية التي ورثها الجاهليون للشعراء من بعدهم قد أثرت - إلى حد ما - في قياس عنصر الصدق في الصورة الوصفية - الطلليلة وغير الطلليلة - لدى الشاعر، حيث إن العاطفة الصادقة تتضمن باتفاق الجو الشعري والجو التعبيري وعدم التناقض بين الصور التي يرسمها الشاعر، لأن تناقض هذه الصور يدل على كذب الشاعر. غالباً ما يرتبط صدق العاطفة بحرارتها، ولكن هذا لا ينفي دور المهارة العقلية، وتأثيرها على الفتور العاطفي، سواء تمثلت هذه المهارة العقلية في استعادة الصور الموروثة، أو في التلاعب بها، والتوليد فيها دون الانفعال

(١) د. مصطفى ناصف. قراءة ثانية لشعرنا القديم/٤٢

(٢) المرجع السابق/٤٣

الحقيقى بها، أو التجاوب الصادق مع أبعادها النفسية، مع ما قد يضفيه الشاعر إلى الصورة من عناصر التجسيد، أو التشخيص، كما سيظهر في توزيع الصور على الأغراض الشعرية المختلفة، لتكشف عن كثير من الحقائق التاريخية والأدبية – المتعلقة بدائرة حياة الشاعر – حيث يظهر منها تعبيره عن ضمير عصره وابتكاره الذاتي، وتعامله مع القديم، و موقفه من ظاهرة التقليد واستفادته من الثقافة والواقع، وقدرتة المقلية على التجريد في عصر راح فيه ضمير العباسى يتمزق بين الإيمان والتسليم والأخذ بمبادئ الفلسفة، مع الأخذ في الاعتبار أن الشعر ليس انفعالا بالأشياء انفعالا أصم أرعن متامدا، بل هو تأمل فيها واستبطان لضميرها، حتى يتكتشف غببه، وكذلك ينبغي أن تكون طبيعة التعامل الفنى مع صور التراث.

لقد التبس أمر مسلم – وغيره من معاصريه – على النقاد القدامى حين حالوا فهم التشابه بين معانيهم وصورهم كشعراء محدثين وبين معانى القدماء وصورهم، مما أثار مشكلة السرقات الأدبية التي ركز النقاد على محاسبة الشاعر المحدث من خلالها «لم يدرك النقاد العرب طبيعة الإطار الشعري العام الذى يفرض على الشاعر قراءة من سبقوه، ومن ثم اختزان ما قرأ فى ذاكرته، حتى إذا بدأت عملية الإبداع أخرج الشاعر صوره ومعانه من ذاكرته ومخزونه الثاقفى»^(١).

فإذا حدث هذا التشابه فى التصوير لدى بعض الشعراء أمكن تقسيمه على أساس «التذكر التلقائى المعتمد على فكرة تداعى المعانى، أو نتيجة الاستدعاء المعتمد على قانونى الحداثة والتردد، والشاعر فى كلتا الحالتين غير متعدد للأخذ، لأنه فى حالة الإلهام يكون فى غيبة لاشعورية، وفي حالة سلبية تقريبا، فاتهامه من جانب بعض النقاد بالسرقة فى هذه الحالة أمر يجنبه الصواب، وتقتضيه الحكمة، ويسانده الجهل بطبيعة الخلق الشعري»^(٢).

وإذا كان هذا الرأى مقيولا فى شكله العام، فإن مناقشة فكرة الإلهام التى تصور الشاعر فى حالة سلبية لا يعنى ما يقوله فيها، أجدى أم تراث؟ أمر يحتاج إلى

(١) د. محمد مصطفى هدارة. مشكلة السرقات فى النقد العربى/ ٢٥٩

(٢) المرجع السابق. الموضع نفسه.

وقفة وتأمل، ذلك أن تقرير هذه المسألة لا يمكن التسليم به ببساطة، إذ أن وعي الشاعر بالتراث والصور القديمة أمر مقرر لا محل لإنكاره في نفس الوقت الذي لا ينكر فيه ما في العمل الشعري من تعقل ووعي بطبيعة المصادر التي يستقى منها الشاعر صورته، أو - على الأقل - في تلك المرحلة التي يعمد فيها إلى التقيق في الصورة، وإضفاء لمساته الفنية عليها، من هنا تخرج المسألة عن أن تكون إلهااما يؤدى بالشاعر إلى نسيان ما هو ناقل وما هو مبدع!.

صحيح أن الموروث يكمن في لوعيه، ولكنه حين يستغله أداة تصويرية تخرج عمله إلى عالم الوجود الفني، يتغير شكل المسألة، إذ تصبح واقعاً عليه أن يعترف بمصدره، وإلا عُدَّ إنكاره لذلك سرقة أببية.

ونظرة إلى مسلم من هذا المنطلق النقدي تجيز الرضم بأن من حقه الإتيان بقصائد كاملة - لا مقدمات فقط - من وحي التراث، وأخرى كاملة أيضاً - لا خمريات فحسب - من وحي الإلهام والحضارة، ولكن ما يحدث في معظم شعره أنه يتتجاوز هذين المستويين، ليصططع عملية ملائمة أو حركة يقوم فيها بالتجول بين ماضي الشعر وحاضره. فهو يستفيد من صورة الطلل في مقدماته، ولا ينسى إخراج العباسيين لها في أشعارهم، وما أضافوه إليها من تصوير الخمر، أو رسم صورة السفن في رحيلهم إلى ممدوحاتهم، فيأخذ من كل فن بطرف - معاصراً كان أو موروثاً - لينفذ من خلال المزاج الفني الذي يقوم به فيها إلى عرض جديد، يظهر فيه زاده الأصيل بكل ينابيعه الثقافية والإبداعية.

وتتطلب عملية التحويل والتوليد هذه من الشاعر وعيَا كاملاً بما يصنع، فهو يتأمل الصورة القديمة، وينتقل منها - بل من عناصرها - ما يتتسق مع موضوع صورته، وهذا الأمر في ذاته يتطلب منه جهداً ذهنياً وفنياً واعياً لا يقوم على فكرة الإلهام التي إذا أخذنا بها - تجاوزاً - من خلال رؤية علماء النفس لعملية تداعى المعانى والأفكار لأشعوريا، تبين لنا - أيضاً - ضرورة اختفاء هذا الجانب عند تقديم المادة وعرضها من جديد.

وتبقى عوامل أخرى تسيطر على الشاعر العباسى، وتدفعه إلى احتداء القديم

إرضاء لجمهور النقاد من علماء اللغة الذين تجاوزوا الانصاف الفنى للشاعر من منطلق حالة التقديس التى أحاطوا بها الموروث، دون فحص أو تدقيق موضوعى، مما جعل أحكامهم - فى معظمها - نابعة من أهواء البعض، ومص比يات الآخرين وكلها تفقد قيمتها النقدية.

وعلى هذا توفر لمسلم عنصر الوعى بما دته حين تبدت فى صوره حركة الازدواج الشقاقى بشقيقه من الموروث والحضارة، فجاءت الصورة متطرفة من الموروث حين أضاف إليها، وعدل فيها، وابتكر فى تجميع زواياها. ولم يكن هذا التجديد إلا إنباء عن حقيقة استجابة الشاعر لصوت العصر واتساقه مع الحياة الجديدة، مما يؤكد صدقه وأصالته فى تصوير واقعه الاجتماعى، دون أن يستمر مشدوها بذكر الديار أو ركوب الناقة.

ولم يؤثر تكرار الصورة الطالبة عند مسلم - بنسبته الضئيلة - على قدراته الفنية فى الاستبساط والإبداع، وإن استمرت أشباح الصور القديمة لاتفاقه فى كثير من موضوعات شعره، بل راحت تلمع أمام عينيه حيناً، فإذا ما أراد الخلاص منها انقضت على صوره، لتضفي عليها ظلاً خفيناً باهتاً، يقبله الشاعر لإعجابه به، أو لإثبات قدرته على التفاعل معه، أو القفز على أصحابه فى حلبة السباق الفنى، ولهذا كله لم يحس مسلم فى نفسه غضاضة فى ذلك، ولم يستكف أن يعترف بأنه تلميد لأساتذة هذا التراث على إطلاقه وعمومه:

وَمَا نَلَّتْ مِنْهَا نَائِلًا غَيْرَ أَنَّى
بِشَجُونِ الْمُحِبِّينَ الْأَلَى سَأَفُوا قَبْلِي^(١)
فَهُوَ لَمْ يَنْلِ مِنْ وَصْلَهَا أَكْثَرَ مَا نَالَهُ أَسْلَافُهُ الَّذِينَ تَقْدَمُوهُ فِي الزَّمَانِ، فَلَا
عَيْبٌ عَلَيْهِ إِذْنَ أَنْ يَجْرِيَهُمْ:
فَقَبْلَى الْأَوْتُونَ مَا مَاجِنَا غَرِيلًا^(٢)

(١) الديوان / ٣٤
ما معنوا: كم مجنوا، أو قد مجنوا.

(٢) الديوان / ١٧٦

ثم يبقى له بعد هذا الاعتراف ما قاله إسحاق الموصلى وقد حكمه الفضل بين يحيى بن منصور التمرى وبين مسلم: «إنه مزج كلام البدوين بكلام الحضريين، فضممه المعانى الطيبة وكساه الأنفاظ الطريفة، فله جزالة البدوين، ورقة الحضريين» فقال له الفضل: وصفت والله فاحسن وأتيت الحكم.

ثم يبقى له - أيضاً في إطار الصورة الطللية ما أضافه عليها من بديع لغته وفنه، في موازاة ما أضافه على مقدماته الخمرية والفنالية من بديع لهوه ووجده ومجالس أنسه، وأثر في كلتا الحالتين أن ينقل إلينا بناءه الفنى قوياً ناصعاً، يروق المتألق بما يضفيه عليه الشاعر من صنعة مقبولة بعيدة عن الإسراف والتكلف.

* * *

(٢)

مقومات الصورة الخمرية (بين الذاتية والتقليد)

رسم الجاهليون الإطار العام للصورة الخمرية ، وتزعمهم الأعشى في هذا التيار ، فأبدع وأجاد ، حين لم بما يتعلق بها من أحوال وأوصاف كالشاعر والطيب واللون والقدم والصفاء ، فضلاً عن الكأس والنديمة والسقاة والمجالس والبائسين وغير ذلك ، فيما يتعلق بها كموضوع لفنه ، اعتمد في تصويره على تشخيص المعانى والأوصاف في سلسة من الصور الشعرية ، حققت له سبقاً فنياً خاصاً في هذا المجال .

وكان طبيعياً بعد ذلك أن يتأثر شعراء الخمر اللاحقون به ، فأفادوا من صوره ، ثم زادوها ثراء بما أضافوه عليها من عمق تجاربهم الذاتية ، وواقع ثقافتهم الجديدة . فإلى أي مدى ظهر هذا التأثير وتلك الإفادة في شعر مسلم ، وهو واحد من فحول شعراء الخمر في عصره ؟ وهل كان ما أتى به مجرد ظلال لتلك الخطوط الكبرى الموروثة التي رسماها الأعشى وغيره من شعراء الجاهلية ؟ أم أنه أضاف جديداً إلى صورتها فكان له عمقه الفنى وبعده الذاتي مما يفرده عن الآخرين ، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار تلك المقولة التي تذهب إلى أن البدائى قد ارتبط بالمحسوسات فلم ينفذ إلى مرحلة التمييز والتجريد ؟ « لقد استمر البدائى في مرحلة المقابلة التي تقتصر على الشبه بين شيء وآخر مما يجعل التشبيه قائماً على نوع من المقابلة البطيئة ، مما لا يقتضى كثيراً من القدرة على التخييل والتمثيل والتجريد ، مما يتفق بيده مع طبيعة عقله ونفسيته التي تقضى ظاهر الأشياء ، دون أن تقوى على النفاذ إلى روحها ، وما نشهده من تداول هؤلاء الشعراء الجاهليين للمعانى الواحدة والتشابيه المحدودة الشائعة إنما هو نتيجة لضعف الخيال التجريدى فيهم »^(١) .

^(١) د. إيليا حاوي: هن الشعر الخمرى / ٣٢ .

ولا يصح تطبيق هذه المقوله على شعراً جاهليه بشكل عام ففي مناقشتها يكفي الاعتماد على شاعر جاهلي واحد كامرئ القيس ، يستغل قدرته الخيالية مثلاً في تشخيص الليل والمطر والسيل تشخيصاً إنسانياً حياً يصور من خلاله مخاوفه وتشاؤمه ، بل يصور خراب العالم - من وجهة نظره وفي حدود موقفه - متخدناً رموزه من السيل والمطر ، وكانه ينفذ بذلك إلى روح الأشياء ، ويمزجها بذاته . فلعل في هذا دليلاً على أن الجاهليين قد خلقو للعباسيين صوراً فنية لا تخفي معالم الجمال الفني فيها إن لم تضنه - هي موضوع الخمر - تلك الصور التي رسمها عصر التصوير الخمرى والشك والمجون . « لقد كان للناس في هذا العصر مظهران مختلفان : أحدهما لل العامة والجمهور وهو مظهر الجد والتقوى ، والأخر للخاصة ولأنفسهم وهو مظهر اللهو والمجون التي يخلع فيه العذار ، وتترك فيه للشهوات حريتها المطلقة »^(١) .

ولقد ألم شعراً العصر - ومسلم يمثلهم هنا - بصورة الخمر في الكثير من قصائدهم ، وقد سبق أن عرضنا لمشهد الطلل عنده في مقدمة القصيدة ، وهنا يقابل مشهد الخمر في المطلع ، أو في القصيدة ذاتها ، حيث يستعرض معالم صورتها وأنواعها وتعتيقها ومواطنها ، ومجالسها وندامها وستقاتها وقیان مجتمعاتها . وكما سبق أن قلنا إن الجاهليين ألموا بأوصاف الخمر ، وجروا صورها ، وأقاموا لها معادلات من عالم الحس الخارجي ، فالرائحة كالمسك ، والصفاء كعين الديك ، والشعاع كقرن الشمس ، والكأس مقدمة ، والمجلس يرتاده الأحرار المترفون ، وكلها أوصاف مكررة تضاف إليها بعض التفاصيل والتقريرات أحياناً ، ثم جاءت صورة الخمر عند الأميين تتباخر في ثياب تقليدية ، مثنتها بوضوح صور الأخطل وغيره ، فشعاعها يستحيل إلى كوكب درى ، وغيره من المناظر التي تتفق وتجربته الذاتية مع ندائه .

وبعد هذا يأتي مسلم مشغولاً بنفس الأزدواجية الثقافية التي عانى بها في رسم صورة الطلل وهنا ظهرت البيئة العباسية أيضاً ، وإن لم يستطع الانفلات من النزعة الاتباعية في التشابه والصور التي راح يستعيرها من أممأ البيئة البدوية ، ومن زحام

(١) د. طه حسين: العصر العباسي الأول (من تاريخ الأدب العربي) / ١٤١ -

مشاغل النفسية الجاهلية القديمة ، وإذا به لا يخلص من ذلك الغلو الحسى الذى يغلب عليه فى المقارنة الواقعية فى كثير من صوره :

إذاً ما استدرت كالشُّعاع على البَزْل^(١) كأنْ فَنِيَّةَا بَازْلًا شَكَّ تَحْرَةَ

فهو يأخذها من الأعشى^(٢) :

و سبَّيْةٌ مَا تَمَشَّقُ بَابِلَ كَدَمِ الذَّبِيجِ سَلَبَتْهَا جَرِيَا لَهَا

أو قوله^(٣) :

كَدَمِ الذَّبِيجِ غَرِيبَةٌ مَمَّا يَعْتَقُ أَهْلُ بَابِلَ

ومن مثلها أيضاً قول أبي ذؤيب الهدالى^(٤) :

إذا فُضِّتْ خَوَاتِمُهَا وَفُكَّتْ يُقَالُ لَهَا دَمُ الْوَدَاجِ الذَّبِيجِ

ثم قول الأخطل^(٥) :

سَلَافَةَ حَصَلَتْ مِنْ شَارِفِ خَلْقٍ كَانَمَا ثَارَ مِنْهَا أَبْجَلَ تَعْرُ

قصورة مسلم هنا لم تكن ابتداعاً على الإطلاق إذ إنها مستوحاة من إحدى

هذه الصور التي سُبِّقَ إليها عند الجاهليين أو عند شعراء بنى أمية .

والصورة عندهم جميعاً تنقل مشهداً حسياً يقوم على عنصر الوضوح من مثل

قوله في صورة أخرى^(٦) :

كَانَ ظِلَّةً عَكْفَاً فِي رِيَاضِهَا أَبَارِيقُهَا أَوْجَسْنَ قَمَقَمَةَ النَّبَلِ

نهر العرق: فار منه الدم، أو صوت لخروج الدم. هنيق: أى أبيض حين نحر . النحر: أن يطعن في

ثفرته وهي النقرة في أصل حلقه . وجعله هنيقاً أى أبيض ليستبيه مع ذلك حمرة الدم .

(١) الديوان / ٣٩

(٢) ديوان الأعشى الكبير / ٣٧

(٣) ديوان الأعشى / ٣٤٧

(٤) ديوان الهدالين / ٦٩

(٥) ديوان الأخطل / ٢٥١

(٦) الديوان / ٣٩

وهي صورة يرجع تأثر الشاعر فيها أيضا إلى أكثر من مصدر ، فهي عند علامة الفحل الجاهلي^(١) :

كَانَ ابْرِيقَهُمْ طَبَّى عَلَى شَرْفٍ مُفَدَّمٌ بِسَبَّا الْكَتَانِ مَرْثُومٌ
ثم أخذها أبو نواس بالفاظها^(٢) :

كَانَ ابْرِيقَهُمْ طَبَّى عَلَى شَرْفٍ قَدْ مَدَّ مِنْهُ لِخَوْفِ الْقَانِصِ الْعُنْقًا
فكلا الشاعرين ، مسلم والتواصي قد أخذ الصورة عن الجاهلي ، وإن كانت محاولات مسلم للابتكار فيها لم ت redund ، خاصة حين خصص التشبيه ، فجعل الظباء منحنية على مرعاهما ، ليتم وجه الشبه الكامل بين الطبيعة والابريق ، كما استخدم النيل ليكمل به المشهد دالا بذلك على تناثر الأباريق وكثرتها .

وفي طرف مناقض تماما لهذه الصور يأتي مسلم بأخرى تتبع من ذاته وترتبط بطبيعة حياة عصره ، ومع هذا لا يخلص فيها من الموروث^(٣) :

ظَلَّلَنَا نُنَاغِي الْخَلْدَ فِي مَشْرَعِ الصَّبَّا ظَلَّلَنَا سَمَاءُ الْعَيْشِ دَائِمَةُ الْهَطْلِ
حيث تقع هنا في قوله : (علينا سماء العيش دائمة الهطل) ، وهي صورة طريفة تبدو مستمددة من حرص الشاعر على عنصر التجميل للمنظر ، ومؤداها أنهم كانوا ينعمون أبدا بذلك العيش الذي لا يشكون فيه قلة أو فقرأ أو حرمانا من الخمر ، ويكتفى عن ذلك بالمطر المنهر . ووجه ورود الموروث هنا أن المطر لا يزال يداعب خيال الشاعر العربي مقتربنا عنده بالخصب والإقبال ووفرة النمة .

وحين يتطرق مسلم إلى تصوير حاليه بعد شرب الخمر لا ينسى أن يستفرق في القديم ، وإن كان يدخل فيما يقتطفه منه من معان جزئية ، ليضيف إليها من

(١) المفضليات / ٤٠٢

بسيا الكتان : أراد بسياس بكتان فحذف باقي الكلمة ، والسياس بجمع سيبة وهي الشقة .

المروث: الذي قد رأى أنه أى كسر . في مشروع المصبا: أى في مجالس المصبا ومحله . المناجاة السابقة .

(٢) ديوان أبي نواس / ٩٠

(٣) الديوان / ٤٠

مادة عصره ما يبدو جديداً ، ويولد فيها بما يزيدها جمالاً ووضوحاً « والتوليد صناعة يدور بها ذهن الشاعر ، و تعالجها نفسه فيأتي المعنى ناشتاً عنه ، ويكون ولدًا له ، فيصبح معنى مفتعلًا مصنعاً لا مبتدعاً ولا مطبوعاً ، وقد يوجد المعنى مع التوليد وقد يدق و تعمق جوانبه ، وقد تجيء الصنعة به خلقاً جديداً حتى لا مثال له من قبل ، ولكنها في كل ذلك يأتي ولد الكد ، وثمرة المجازة ، ولكنه طرب العقل ، لا طرب القلب ولذة الفهم ، لا لذة الوجдан »^(١) .

فهل استطاع مسلم أن يعبر عن تجربته ، أم أنه حذا حذو القدماء وراح يكتفى بالصورة التقليدية المبتذلة الهرمة التي طرقها الشعراء وكرروها بل كرروا أنفسهم معها ؟ وهي مسألة تلفت النظر في دراسة صورة مسلم ، خاصة حين تبرز عنده روح القديم ، فتنسرب حتى في خمرياته ، تلك التي تبدو أشد التصاقاً بعياته الخاصة ، ولذا يأبى إلا أن يجدد فيها تمشياً مع قيم عصره ، يساعده على ذلك ما هيئ له من حضور المحتوى التراصي في ذهنه ، وممارسة المستوى الحضاري في واقع حياته اليومية ، مما يسمح له بالتجديد والإضافة ، وإن كانوا محدودين ، فإذا هو يعقد - أحياناً - في المعانى والصور التي سبق إليها ، وأحياناً يفضل فيها ويصبغها بأصباغ خارجية ، وأحياناً أخرى يغالى في اصطناعها ، محاولاً أن يضفي عليها من شخصيته وشخصية عصره ، كان يصور تأثير الخمر في نفوس شاربيها^(٢) :

وَمَا نِحْنَاهُ شُرَابُهَا الْمُلْكُ قَهْوَةٌ مَجُوسِيَّةُ الْأَسْنَابِ مُسْلِمَةُ الْبَعْلِ
فهي تعطى لهم في أنفسهم من الكبر والسرور ما يزهو به صاحب الملك ، وقد
جعلها من بنات المجنوس ، يجعلهم أزواجاً لها ، وهو يقصد أن الذين شربوها
مسلمون فكانهم يتزوجوها ، وهو معنى يتعدد كثيراً عند شعراء الخمر العباسيين .
قصورة الزهو والخيال التي يرسمها مسلم للشاربين إنما ترجع في أصولها إلى
جذور تراثية صورها المنخل اليشكري في قوله^(٣) :

(١) د. محمد الهيباوي . الطبع والصنعة في الشعر / ١١٥

(٢) الديوان / ٣٥

(٣) الأغاني / ٤٢١ (ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢) .

فِإِذَا شَرِبْتُ فِي إِنْتِي
 وَإِذَا صَاحَ وَتُفِي إِنْتِي
 كَمَا عَرَضْتُهَا صُورَةً لِأَعْشَى^(١)
 مِنْ قَهْوَةٍ بَاتَتْ بِفَارِسَ صَفَوةٍ
 وَصُورَهَا حَسَانُ بْنُ ثَابِتٍ^(٢) :
 وَنَشَرَهُمَا فِي تِرْكَنَةٍ مُلْوَكًا
 وَمِنْ بَعْدِهِمْ وَقَبْلِ مُسْلِمٍ أَيْضًا صُورَهَا الْأَخْطَلُ^(٣) :
 إِذَا مَا نَدِيمِي عَلَيْنِي ثُمَّ عَلَيْنِي
 ثَلَاثَ زُجَاجَاتٍ لَهُنَّ هَدِيرُ
 خَرَجَتْ أَجْرُ الدَّيْلَ زَهْوًا كَائِنِي
 ثُمَّ يَتَوَالَّهَا مُسْلِمٌ أَخْيَرًا ، فَيُفَصِّلُ فِيهَا ، كَاشِفًا عَنْ مَصْدِرِهَا وَتَأْثِيرِهَا ،
 فَيَكْتُنُ عَنْ مَصْدِرِهَا وَعَنْ اقْتَتَاهَا بِالزَّوْجِ ، مُضَفِّيًّا عَلَيْهَا بِذَلِكَ فَعَالِيَةَ الْمَعَانِي
 الْإِنْسَانِيَّةَ الْحَيَّةَ بِاعْتِمَادِهِ عَلَى عَنْصَرِ التَّشْخِيصِ ، ثُمَّ يَصُورُ تَأْثِيرَهَا حِينَ تَجْعَلُ
 الشَّارِبَ مُلْكًا ، وَقَدْ سَبَقَ إِلَى ذَلِكَ حِينَ طَرَقَتِ الصُّورَةُ كَثِيرًا عَنِ الْقَدْمَاءِ .
 فَمُسْلِمٌ يَنْقُلُ الصُّورَةَ هُنَا فِي الشَّطَرِ الْأَوَّلِ نَقْلًا حَرْفِيًّا لَا يَكُادْ يَحْرُصُ فِيهِ
 عَلَى تَقْرِدِ دَاتِهِ بِالْتَّعْبِيرِ إِلَّا فِي جُزْءٍ مِنْ تَصْوِيرِ مَصْدِرِهَا ، لَا تَأْثِيرِهَا ،
 فَهُوَ - هُنَا - لَمْ يَخْلُقْهَا مِنْ دَاخِلِ دَاتِهِ ، بَلْ جَاءَتْ مِنْفَصَلَةً عَنْ مَعْنَاهُهُ الْمَعَقَدَةِ الَّتِي
 يَنْبَغِي أَنْ تَشَكَّلْ تَجْرِيَتِهِ ، وَأَنْ تَصْوَغْ صُورَتِهِ ، لَتَبْدُو مَتَّصَلَةً بِمَعْنَاهُهُ الْقَدِيمَ الَّتِي
 وَجَدَهَا جَاهِزَةً ، فَأَتَرَ الْاسْتِفَادَةَ مِنْهَا ، فَنَقْلَهَا كَامِلَةً ، وَلَا يَبْقَى لَهُ فِي الصُّورَةِ إِلَّا
 فَضَلَّ صِياغَةُ الشَّطَرِ الْأَثَانِيِّ ، حِينَ يَضْيِيفُ تَلْكَ الصُّورَةَ الْدِينِيَّةَ «مَجْوِسِيَّةُ الْأَنْسَابِ
 مُسْلِمَةُ الْبَعْلِ » فَهِيَ صُورَةُ جَدِيدَةٍ يَتَمْتَعُ مُسْلِمٌ بِحَقِّ إِبْدَاعِهَا .

(١) دِيَوَانُ الْأَعْشَى ٦

(٢) دِيَوَانُ حَسَانِ بْنِ ثَابِتٍ ١١ /

(٣) الْأَغْنَى ٢٠ / ٣٤٤ (ط. الْهَيَّةُ الْمَصْرِيَّةُ الْعَامَّةُ لِكِتَابِ الْقَاهِرَةِ، ١٩٧٢).

فهو يأخذ الصورة ليؤكد جزئية منها ، ثم يكملها من وحي خياله ، ثم يضفي عليها من صناعته الفنية ، وهذا من حقه، بل من مميزاته كشاعر عباسى محدث: «إن من حق الشاعر أن ينظر فى صورة مجلمة سبقه إليها شاعر سواه، فلا يلبي أن تُقرب إلى خياله صورة أو صوراً من جنسها، أو من جنس شبيه بها فيأخذها ليزيد فى أجزائها جزءاً، أو يضيف إلى حسنها حسنة، أو يلبسها من الحسن ثوباً لم يكن لها من قبل، أو يسلمها إلى غرض تسلم معه، وتصبح بعد أن لم تكن فى موضعها الأول سليمة ولا صحيحة، ثم لا يزال يتصرف فيها، وفيما يفتح الله به عليه من اللواحق والقروع ما أمكنه أن يتصرف»^(١)

فما هو موقف مسلم إذن من هذا التوليد؟ هل يحمد له أم يؤخذ عليه؟ لقد ذكرت فى شواهد سابقة أن براعة الشاعر لا تخفى فى قدرته على العبث بالصور القديمة والتوليد فيها . وإن استمر يسير فى دائرة الموروث، فلم يخرج منها إلا قليلاً، كأن يحاول أن يستعيض بالخمارة عن الطلل فى بعض مقدمات قصائده التي توحى بالتجدد فى صوره، ولكن بيدو أن التجديد هنا يمتد إلى موضوع الصورة ذاته، بالإضافة إلى مقومات التشكيل الجمالى لها .

لقد امتد تقدير الشاعر للتراث من مفردات اللغة إلى تشبيهاتها واستعاراتها حتى انتهى فيه إلى رسم الصورة العامة، وكأنه الأخيلة لديه هي أخيلة القدماء ذاتها، ولكن يسجل لمسلم جهده الإبداعى فى إعمال خياله فى أطراف الصورة، وما أضافه إليها من واقع تجربته وملكه فنه، وإن عجزت كلها عن تحريره تماماً من عبودية الشعر القديم، فقد استتصفى منه ما استقر فى ضميره الفنى، وأضاف عليه، قوله هذا وذاك، وليس من حقنا أن نأخذه عليه، وإلا حرمناه حقه فى التفاعل مع ذلك التراث .

وتخصيصاً لمجال القول فى صورة الخمريه، نراه وقد راح يتخبط - أحياناً - فى انتقاء بعضها من التراث، على الرغم من جدة هذا الفرض فى شعره، ولكن سهل عليه كذلك أن يضفى عليها من تجربته الذاتية وروح عصره ما جعلها تتطرق بواقعه الحضاري الجديد .

(١) د. محمد الهيباوي . الطبع والصنعة فى الشعر / ١٢٤
- ١٠٧ -

لقد راح ابن المعترز يعدد في كتابه (قصول التماشيل في تباشير السرور) نماذج تكشف عن حقيقة الأخذ والتاثير عند مسلم، ارتباطاً في ذلك بسابقيه، أو بمعاصريه ، ومنها صور فنية رجع بها إلى المصدر الأصيل الذي نهل منه، حتى من غير الشعراء، فهو يروى عن رؤبة بن العجاج في كلام له غير مقتفي يصف ماء ورده فيقول:

«وَرَدَتْ مَاءَ قُلَانَ وَالنَّجَمَ قَدْ تَصَوَّبَ لِلْفُرُوبِ كَأَنَّهُ عَنْقُودٌ مَلَاحِيٌّ»^(١) ومن هنا قول مسلم في بيت له^(٢):

لَمْ تَزَلْ تَشَرِّبُ الْمَدَامَ وَتَشَدُّوْ وَالثُّرَيَا كَأَنَّهَا عَنْقُودَ
وكأن مسلماً يأخذ التشبيه هنا بحرفيته فيجعل من الشريا والعنقود طرفين للصورة وقد سبق مسلماً - في هذه الصورة - ذو الرمة في قوله في وصف الجوزاء^(٣).

«ولاحت الجَرَّاءُ كالعنقود»

وكذلك صورة الشراب حين شبه الخمر بدموع المرأة مراها، فقد وردت قليلاً في الشعر العربي قبله، وقد رددتها بعض معاصريه من أمثال أبي نواس^(٤):
حتى إذا أستندت في البيت واحتضرت عند الشُّرُوف لِبَسَامِينِ أَكْفَاءِ
فضَّتْ خَوَاتِمَهَا فِي نَعْتِ وَاضِعِهَا
عن مِثْلِ زَقْرَاقَةِ فِي جَفْنِ مَرَاهَءِ

وقال مسلم^(٥) قريباً من نفس السياق :

ولَئِنْ شَرِبْتُ عَلَى تَقَادُمٍ عَهْدِهَا

(١) قصول التماشيل في تباشير السرور / ٩

(٢) المصدر السابق - الموضع نفسه .

(٣) ديوان ذي الرمة / ٢٢.

(٤) قصول التماشيل / ٣٩

مراها : مَرِهَتْ عَيْنَهُ - كَفْرٌ - خَلَتْ مِنَ الْكَحْلِ ، أَوْ هَسَدَتْ لَتْرَكَهُ ، أَوْ ابْيَضَتْ حَمَالِيقَهَا .

(٥) المصدر السابق . الموضع نفسه .

مَرْهَاءَةٌ تَارِكَةٌ لِكُحْلِ الْإِثْمَدِ
رَقَّارَقُ دَمْعٍ فَاضٍ أَوْ فَكَانَ قَدْ
مِنْ قَهْوَةٍ كَصَفَاءَ دَمْعٍ مَشْوَقَةٍ
ظَلَّتْ مُكَانَةً فَبَيْنَ جَفْوَنِهَا

ويبدو أن مسلما - في ميدان لهوه - قد لحق بفلسفة طرفة بن العبد الشاعر الجاهلي ، إذ يعيش كل منهما حياة عصره ، معبرا عن حاجته إلى كل ما تحويه من جوانب اللهو والمرح ، فكان كل منها نموذجا لفتى العصر الذي عاشه ، وإن اختلفت الطبيعة النوعية للنمط الحضاري بالنسبة لكل منهما ، مما يحتم ضرورة الاختلاف في أجزاء من الصورة التي يفسر بها هذا أو ذاك حياته ، وقد ركز طرفة أبعد

حياته في الخمر والحرب والنساء^(٤) :

فَلَّا ثَلَاثُ هُنَّ مِنْ عِيشَةِ الْفَقَاتِ
وَجَدَكَ لَمْ أَحْفَلْ مَتَى قَامَ عُودِي
كُمَيْتِ مَتَى مَا تُعْلَى بِالْمَاءِ تُزَبِّدِ
كَسِيرِ الْفَضَادِ تَبَهَّتِهِ الْمُتَوَرِدِ
وَكَرِي إِذَا نَادَى الْمُضَافَ مُحَنَّبَاً
وَتَقْصِيرِ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالدَّجْنِ مُعْجَبُ
وَهِيَ لَا تَخْتَلِفُ فِي جَوَهْرِهَا عَنْ صُورَةِ امْرَأِ الْقَيْسِ الَّتِي تُكَشَّفُ عَنْ طَبِيعَةِ
حَيَاتِهِ الَّتِي يُحِبُّ أَنْ يَعِيشَهَا^(٥) :

أَرَاقَبَ خَلَاتِ مِنَ الْعَيْشِ اِذْيَعَا
وَأَصْبَحَتْ وَدَعَتْ الصَّبَابَا عَيْرَ أَنْتِي
يُدَاجِونَ تَشَاحَا مِنَ الْخَمْرِ مَتَرْعَا
فَمِنْهُنَّ قَوْلَى لِلنَّدَامِي تَرَفَعُوا
يَبَادِرُنَ سِرْزِيَا آمِنَا أَنْ يُفَزِّعَا
وَمِنْهُنَّ نَصُ الْعِيسِيِّ وَاللَّيْلُ شَامِلُ
فَهُنَا تَتَعَدَّ مَصَادِرُ الصُّورَةِ الَّتِي اسْتَقَى مِنْهَا مُسْلِمٌ فَلْسُفَتَهُ فِي أَقْصَى ذَاتِهِ
وَتَتَعَدُّ الْمُسَائِلَةُ مُجَرَّدُ الْاسْتِفَادَةِ مِنَ الصُّورَةِ الْخَمْرِيَّةِ إِلَى مَا يَتَصلُّ بِعُمُقِ التَّجْرِيَّةِ ،
وَتَسْجِيلُ نَظَرَتِهِ إِلَى الْحَيَاةِ كَمَا يَرَاها وَيَحْسُسُها وَيَتَمَناها .

(١) ديوان طرفة بن العبد / ٢٨-٢٩ .

(٢) ديوان امرئ القيس / ٢٤٠ .

فمسلم يصوغ فلسفته مصوراً إياها على غرار ما صنعه القدماء ، وإن اقتطع من الصورة ما يتاسب مع روح عصره ، أعني النساء والخمر وقد عشقاًهما الشاعران العاهليان من قبله فراح ينشد ويصور على متواهماً^(١) :

هَلْ تَعْيِشُ إِلَّا أَنْ أَرْوَحَ مَعَ الصَّبَا
وَأَغْدُو صَرِيعَ الْكَاسِ وَالْأَعْيُنِ النُّجُلِ

وفي صورة أخرى^(٢) :

وَمَا تَعْيِشُ إِلَّا أَنْ أَبْيَثَ مُؤْسَدًا
صَرِيعَ مُدَامٍ كَفَ أَحْوَزَ أَكْحَلٍ

ورسم مسلم كثيراً من صور الخمر في ديوانه مما يكشف عن عميق خبرته بها، وشغفه الشديد بشربها إلى جانب استمرار بصمات التراث في صورته التقليدية، وإن كان قد نجح في تجنب المبوط بأسلوبه كما هبط معاصره : أبو نواس وأبو العتاهية، فجاء معظم شعره على الأوزان الطويلة التي تتلاءم مع الجرس القوي وضخامة اللفظ والتعبير، مما حدا بالدكتور شوقي ضيف إلى إنصافه في هذا المجال: «لقد كان الشعر العربي عند أبي نواس وأبي العتاهية على وشك أن يزايِل أسلوب الشعب اليومي، فأمسك به مسلم دون هذه الغاية ورده إلى جزالته القديمة وجعلها مقوماً أساسياً من مقوماته، بل جعلها المقوم الأساسي بين هذه المقومات»^(٣). فلم يحاول مسلم في الصورة الخمرية بشقيها التراشى والمجديد أن يرتجل، بل حاول أن يقتنها بإضفاء أصباغ من صناعتِه عليه، ممتنعاً في ذلك بروح التراث والتمهل والتجويد، ومن هنا جاء حرصه على أن يضيف إليها كثيراً من زخرف العصر الجديد، فلم يقتصر على تحمل ثقل القديم، بل أضاف عليه من ضمير العصر ووجود ذات، محاولاً إظهار ابتكاره ، وتجاوز حدود المحسوسات من سمع وبصر وشم وغيرها، فقد حاول أن يتجاوز كل ذلك إلى التصوير والتشبث بالروح والنور والوهم، كما يظهر أيضاً في تأثره ببعض معاصريه وخاصة أبي نواس .

وفي كل هذه الصور راح يستقيند من ثقافة عصره، ويمكن قدرته العقلية على

(١) الديوان / ٤٣

(٢) الديوان / ١٤٣ .

(٣) الفن ومذاهبه في الشعر العربى / ١٨٣ .

التجريد وإفادته من التماذج التراثية - إنَّ لم يتجاوزها في القدر - وهو في الحالتين كان يجيد الاستيعاب بما فيه من الوضوح والتميز .

وهكذا حدا مسلم حذو القدماء في صورهم التقليدية، في نفس الوقت الذي لم يحرم فيه هذه الصور من صفاء التجربة، وطابعها العصري في مجال التصوير الخمرى، بما شخص في حواسه هو من الخمر، كما جاء في صوره من واقع الحس الوجданى الذى يعبر عن انفعالاته وسلوكه تحت تأثيرها .

لقد تواطأ الجاهليون على المعانى الواحدة يرددونها ضمن حدود حسية معينة في تصوير الخمر، وخالفهم في ذلك حسهم الفنى حين نأى بهم عن انتزاع أبعاد التجربة النفسية، والوقوف طويلاً في معاناتها حيث القلق والذهول والانفعال المميك، فجاءت الصورة محدودة الإطار تشغل جزءاً من القصيدة، يرسم فيه الشاعر شعاعها، أو طيبها، أو فعلها، أو مجلسها، أو آنيتها بشكل غير متكامل فنياً في بناء مستقل، مما أدى إلى إتهام مصوريها بأنهم «لم ينفذوا إلى بواطن الأشياء ومعاناة الانفعالات، ومن هنا كانت المعانى مكرورة، وكان الالتفات إلى الأمور متشابهاً، فقد حصر الفرض في نطاق ضيق من الشعور والحقيقة والواقع، ومن أوتي الإبداع من الشعراء استطاع تبديل ملامح الأشكال، ولكنه ظل أسيير راهنها، فإذا ما وصفوا الكأس مثلاً نهلوا من المعين الواحد . ولم يتجاوزوا ظاهرها»^(١) .

ولا تنفي - تأثراً بما ورد في الشعر الخمرى عند القدماء من تصوير - أن هذا الشعر كان من المعالم الواضحة في فنهم، وكان منهم من أجاد في ذلك إجاده ملموسة، ربما لأنه نزل الحواضر في سبيل المتعة، ونهل من ينابيع الحضارة ما منحه قدرة على التصوير الفنى للخمر ومجالسها . ويستمر الحال، فيزدهر التصوير من الناحية الأسلوبية التي كثيراً ما تبدل وفق تجربة الشاعر، إلى جانب ما استعاره الشعراء من أعماق البيئة الجاهلية، مما يشي باستمرار الخيال الجاهلى المشبع بآجواء البدائية، ظهرت في كثير من الصور تلك الملامح المادية الحسية المستقاة من الواقع التراثي حيناً، ومن الواقع الحضاري أحياناً أخرى .

(١) جورج غريب - شعر اللهو والخمر / ٢٢ -

وفي عصر مسلم لم يقف الأمر عند هذا الحد، إذ طرأ تغيير واضح على الصورة التقليدية التي نسج خيوطها السابقون، فإذا شعراء بنى العباس لا يدعون شيئاً يتعلق بالخمر إلا اهتموا به، وحاولوا الإبداع في تصويره، فانطبع شعرهم فيها بالمبالفة والاستطراد، والعنایة بالأسلوب، وخرجوا بها إلى دائرة معنوية واسعة، يظهر فيها رقتها، وصفاؤها، من خلال تهذيب الألوان، وتزيين الصورة، وإحكام حواشيهما وللامتحنها الفنية بالبديع، وراح بعض الشعراء يفتتح قصائده بالخمر، خاصة بعد أن ترافق إلى آذانهم نداء أبي نواس بترك الأطلال، والتعلق بأجواء الواقع العضاري، فجاء شعر الخمر عنده، وعند أقرانه - وعلى رأسهم مسلم - صادق العاطفة، خاصة حين حاول أن يضيف إليها أوصافاً وجданية شخصها من خلال ذاته باعثاً فيها الحياة، فاتت صورة مبتكرة في هذا الجانب، قلدتها من جاء بعده مثل ابن المعتز وكشاجم وغيرهما .

ولقد شارك مسلم شعراء عصره عكوفهم على شرب الخمر، وشاطرهم كؤوسهم وأنس مجالسهم، وتقدم لهم بعد ذلك بلوحاته الفنية التي أسهمت في استكمال الإطار الخمرى، بما حوله من محسوسات، تتعلق بشريها، أو أوانيها أو مجالسها . وحتى في تصوير هذه الأشياء المتعلقة بها لم يعد لمسات أخذتها من الآخرين فقى تصوير الكأس والإبريق على نحو من قوله^(١) :

يَارُبُّ الْخِدْنِ قَدْ قَرَحْتُ جَبِينَةَ
بِالْكَأْسِ وَالْإِبْرِيقِ حَتَّىْ مَا
أَنْهَضْتُهُ مِنْ بَعْدِ مَا أَسْكَرْتُهُ
فَمَمَشَىْ كَانَ بِرِجْلِهِ عَمَّا
وَحَكَىْ الْمُدَبِّرُ بِمُقَاتَلَتِهِ غَرَّاً
إِبْرِيقُنَا سَلَبَ الْغَرَّازَانَ فَرَوَادَهُ
يَسْقِيَكَ بِالْعَيْنَيْنِ كَأْسَ صَبَابَةَ
وَيُمْيِدُهُنَا مِنْ كَمَّهِ جِرَيَالَهُ

حيث يعتمد على التشخيص لكل من الإبريق والكأس ، ويكرر ذلك في صورة أخرى^(٢) :

(١) الديوان / ٢٠١ - ٢٠٤

(٢) الديوان / ١٩٨ .

قَدْ قُلْدَتِ يَاسِ فَرَزَانَهَا التَّقْلِيدُ
 مَشْلُبَنَاتِ مَاءٍ أَفْزَزَهَا الرُّمُودُ
 مهتميا في ذلك بقول أبي الهندى فى وصف الأباريق^(١) :
 مُفَدَّمَةً قَرَّا كَأَنَّ رِقَابَهَا
 رَقَابُ بَنَاتِ الْمَاءِ أَفْزَعَهَا الرَّعْدُ
 وإن كان الأخير قد اكتفى فى هذه الصورة بالملامح الخارجية البسيطة ، مما
 لا يحقق المتعة الفنية التي تظهر فى تشخيص مسلم للإبريق والكأس ، حين جعلهما
 يميلان من السرور ، ويميل معهما الساقى انطلاقا من إيحاء الصورة السابقة .
 وقد راح مسلم يهين لنفسه فرضا أخرى ، يصور فيها سكره ونشوته ، بعد
 شرب الخمر^(٢) :

فَلَمْ يَبِقْ مِنْهَا سِوى رِيحَهَا وَكَهْمَهَا طَعْمٌ لَهَا لَمْ تَزَلْ
 كَفَانِي مِنْ شُرْبِهَا شَمْهَا فَرَحَتْ أَجْزُرُ ثُوبَ الْفَزْلِ
 إذ يصور مشى السكارى نتيجة تأثيرها فىهم كما سبق إليه عند عبد بنى
 الحسخاس ، حين شبه مشى النساء بتدافع السيل فقال^(٣) :
 تَهَادِي سَيْلٍ جَاءَ مِنْ رَأْسِ تَلْعَةٍ إِذَا مَا عَلَّ صَمْدًا تَقْرَعَ وَأَدِيَا
 ثم كان حُمَيْد بن ثور الذى أخذه فقال^(٤) :
 فَجَاءَتْ تَهَادِي مَشْيَةً مُرْجَحَنَةً تَهَادِي سَيْلٍ قَدْ مَضَى وَتَصَرَّمَا
 ليأتى مسلم بعد ذلك ، ولينقل الصورة الفزلية عن السابقين ، وليحيل
 أطراها إلى صورة أخرى فى وصف حال السكر^(٥) :

(١) فصول التماشيل / ٩

(٢) المصدر السابق / ١٩

(٣) الأشباء والنظائر : ٢١١/١

(٤) المرجع السابق . الموضع نفسه .

(٥) المرجع السابق . الموضع نفسه .

دَارَتْ عَلَيْهِ فَرَادَتْ فِي شَمَائِلِهِ
لِبِنِ الْقَضْبِ وَلَحَظَ الشَّادِينَ الْفَرَادِ
مَشَتْهُ لِمَا تَمَشَّتْ فِي مُفَاصِلِهِ
وَلَعَبَ الرِّيَاحَ بِغُصْنِ الْبَانَةِ الْخَضْدِ
وَهِيَ تَصْوِيرٌ تَأْثِيرٍ هَا أَيْضًا يَرْسُمُ مَشَهَدًا حَرْكَيًّا مُتَمِيزًا (١) :

إِذَا مَا عَلَتْ مِنَ دُوَابَةِ شَارِبٍ
تَمَشَّتْ بِهِ مَشَّتِ الْمُقَيَّدِ فِي الْوَحْلِ
وَبِيَدِهِ قَدْ اسْتَفَادَ فِي رَسْمِ هَذِهِ الصُّورَةِ مِنْ أَبْنَى نَوَاسَ حِينَ صُورَ يَدَِ
السَّكِيرِ وَهُوَ يَمْسِكُ الْكَاسَ حَتَّى يَسْكُنَهَا الشَّرْبُ (٢) :

وَخَاؤَنَ حَوْلَ الْكَاسِ مَشَّيًّا فَلَمْ يَطِقْ
مِنَ الضَّعْفِ حَتَّى جَاءَ مُخْتَبِطًا يَعْتِبُ
فَيَحْسُنُ مُسْلِمٌ اسْتِغْلَالَ نَفْسِ الصُّورَةِ ، فَيَصُورُ الشَّارِبَ فِي مَشِيَتِهِ مُتَثَاقِلًا فِي
خَطْوَهِ بالْمُقَيَّدِ الَّذِي يَمْشِي فِي الْوَحْلِ ، وَهِيَ صُورَةُ قَائِمَةٍ عَلَى الْحَرْكَةِ الْبَطِيَّةِ ، بِمَا
فِيهَا مِنْ عَسْرٍ وَصَعْوَةٍ وَشَبَيْهَةٍ هَذِهِ الصُّورَةُ بِالْمَشَهَدِ التَّوَاسِيِّ الَّذِي جَعَلَ السَّكِيرَانَ
مُتَدَاعِيِّ الْجَسْمِ ، يَحْبُّو عَلَى الْأَرْضِ مِنْ شَدَّةِ الإِلْرَاهَقِ ، وَإِنْ كَانَ مُسْلِمٌ يَكْرَرُهَا مَرَةٌ
أُخْرَى بِشَكْلٍ أَقْرَبٍ إِلَيْهَا فَيَقُولُهُ (٣) :

أَنَّهُ خَسْتُهُ مِنْ بَعْدِ مَا أَسْكَرْتُهُ فَمَشَّى كَأَنَّ بِرْجَلِهِ عُقَالًا

وَلَعِلَّ فِي هَذَا التَّكَرَارِ دَلَالَاتٌ نَفْسِيَّةٌ تُكَشَّفُ عَنِ إِحْسَاسِ الشَّاعِرِ بِلَذَّةِ التَّأْثِيرِ
الْخَمْرِيِّ الَّذِي يَشْيَعُ فِي جَسْدِهِ ، فَيُعْقِلُ رِجْلَيْهِ وَيَقِيدُهُ ، وَهُوَ يَرْمِزُ بِكُلِّ ذَلِكِ إِلَى
الْمُتَعَةِ الَّتِي يَحْسُسُهَا مِنْ وَرَاءِ سَكَرِهِ ، مَا يَدْفَعُهُ إِلَى مُزِيدٍ مِنِ الْاسْتِطَرَادِ التَّصْوِيرِيِّ
فِي التَّعْبِيرِ عَنِ هَذِهِ التَّأْثِيرِ فِي الْجَسْمِ ، وَفِي النَّفْسِ ، فَيَجْعَلُهَا تُخْتَلِطُ بِدَمِ الشَّارِبِ
لِتَتَبَعِثْ نَارًا مَتَاجِهِ (٤) :

خَلَطْنَا دَمًا مِنْ كَوْمَةِ بِدِمَائِنَا
فَأَظْهَرَهُ فِي الْأَلْوَانِ مِنَ الدَّمِ الدَّمِ
لَهِبَّ كَلَوْنَ الْوَرَدِ أَوْ هُوَ أَضْرَمُ

(١) الديوان / ٤٢ .

(٢) ديوان أبي نواس / ٢٤٣ .

(٣) الديوان / ٢٠١ .

(٤) الديوان / ١٧٩ . ١٨٠ -

وأما عن تأثيرها في النفس فقد وصل به إلى حد الموت والقتل ، وهما عنده غيبة محببة إلى نفسه^(١) :

أَمَاتَتْ وَاحِيَّتْ مِنْ نُفُوسٍ قَرِيبَةٍ وَفَاتَتْ هَلَمْ تُطَلِّبْ بِتَبَلْ وَلَاَذْهَلْ

وفي صورة أخرى يكرر نفس المعنى^(٢) :

إِلَى أَنْ دَعَاهُ لِلسُّكُرِ دَاعٍ فَمُوتُوا وَكَانَ مُدْبِرُ الْكَاسِ أَحْسَنُهُمْ سُكُرًا

فهي تميت نفوساً كانت حية منذ قليل ، فسكرهم شبيه بالموت، وهي صورة رسمها زهير في الجاهلية^(٣) :

تَمَشَّى بَيْنَ قَتْلَى قَدْ أَصَبَّتْ نُفُوسُهُمْ وَلَمْ تُقْطَرْ دِمَاءُ

بل إن الشاعر يتجاوز ذلك كله ، حين يشخص تأثيرها إلى الحد الذي يحدث فيه الاضطراب والقلقلة . لما هو كامن داخل ضميره^(٤) :

بَعَثَتْ إِلَى سِرِّ الضَّمِيرِ فَجَاءَهَا سَلَسًا عَلَى هَذِهِ اللُّسَانِ مَقْوِلًا

ويبدو فيها تأثره بصورة العباس بن الأحنف^(٥) :

تَرَكَتُ التَّدَائِي خَشْيَةَ السُّكُرِ إِنَّمَا يُضَيِّعُ الْفَتَّى أَسْرَارَهُ حِينَ يَسْكُرُ

وبذا أفاد مسلم من أطراف صور القدماء والمعاصرين له ، فأجاد حين حاول أن يضيف إليها من ذاته وقدراته . ومما أحسن الأخذ منه تلك الصورة التي وردت بعض ملوك اليمن^(٦) :

مَنْعَ الْبَقَاءَ تَقْلِبُ الشَّمْسِ وَطَلُوعُهَا مِنْ حَيْثُ لَا تُمْسِي

يَجْرِي حِمَامُ الْمَوْتِ فِي النَّفْسِ تَجْرِي عَلَى كَبِيدِ السَّمَاءِ كَمَا

(١) الديوان / ٣٨

(٢) الديوان / ٥١

(٣) ديوان زهير بن أبي سلمى / ٧٣

(٤) الديوان / ٥٧

(٥) ديوان العباس بن الأحنف / ١٢٢

(٦) كتاب الصناعتين / ٢٠٢

يعكسها مسلم ويقلب المقصود منها، فيأتي بصورة مخالفة لها ، ولكنها تستمد منها الفكرة ، مع الفارق النفسي البعيد بين الصورتين ، فهو يقول في عشقه للخمر (١) :

**تَجْرِي مَحَبَّتُهَا فِي قَلْبِ عَاشِقِهَا
جَرَى السَّلَامَةِ فِي أَعْضَاءِ مُنْتَكِبِ**

وهي الصورة التي تشبه ما جاء عند أبي نواس في نفس الفرض (٢) :
فَتَمَّشَّتْ فِي مَفَاصِلِهِمْ كَتَمَّشَ الْبَرْءُ فِي السَّقَمِ
ويرد خبر مؤداه أن كلثوما العتابي يقول إن أبي نواس سرق هذا المعنى من القصصي حيث يقول (٣) :

**إِذَا مَاسَةَ قِيمَ حَلَّ عَنْهَا ذَكَاهَا
تَصَقَّدَ فِيهِ بِرُؤُسِهَا وَتَصَوَّرَتْ**
ولم يقف الأمر ب المسلمين عند حد الاستفادة من أطراف معينة من اللوحة الخمرية ، بل راح يأخذ من عناصر التصوير الشعري للخمر ما ملكت يده ، حتى فيما حل بالصرف والمزج ، وخاصة المزاج المعتمد الذي تقبله الأعضاء قبولا طيبا من جهة انكسار قوته ، وذهب حدته ، مما لا يحدث سرورا ولا دورانا من مثل قول دعيل (٤) :

**لَا تَشَرِّبِ الْدَّهْرَ صَرَفًا
فَالصَّرْفُ يُورِدُ حَتَّى
وَاجْمَلُ مِنَ الرَّاجِ نَصَفًا
فَإِنَّهُ مَا بِمِزَاجٍ**

حيث يستفيد مسلم من الصورة في حديثه عن مزاج الخمر وتصوير ذلك (٥) :

**كَانَهَا وَسِنَانُ الْمَاءِ يَقْنَطُهَا
عَقِيقَةُ ضَحِكَتْ فِي عَارِضِ بَرَدِ**

(١) الديوان / ٣٢٥

(٢) ديوان أبي نواس / ٤١

(٣) مروج الذهب: ٢٧٣ - ٢٧٤

(٤) ابن المعتر . فصول التمايل / ٦٩

(٥) الديوان / ٨١

فالماء يقتلاها كما يقتل السنان من يطعن به ، فيأخذ المزج مادة للصورة ثم يضخم في حجمها ، ويعكس ما ذهب إليه دعبل في شطره الأول ، ثم يأتي بما يشبهه في الشطر الثاني ، فيجعلها كالحقيقة ، وهي تضحك ، باسطا عليها روح المرح والسرور ، وكأنه ييز قرينه بهذه الجرئيات المتحركة المتناقضة في عالم الصورة الواحدة .

وهو يأخذ من الأخطل مشهدا آخر يصور فيه الخمر في كأسها جذوة من النار تتأكل^(١):

فَصَبُّوا عُقَارًا فِي إِناءٍ كَأْنَهَا
إِذَا أَمْحَى وَهَا جَنَوَةً تَكَلَّلَ
ليكسب الصورة شكلًا إنسانيًا حين يشخصها مشغولة بمناجاة الماء حال
امتزاجهم مماستعينا في ذلك بصورة الله (٢) :
وكأنها والماء يطلب حملها
لهب تلاطمه الصبا في مقبس
وفي حدیثه عن الساقیة ، كرر مسلم صورا رسماها التواصی هی نفس
الموضوع يقول أبو نواس (٣) :

خُمْرًا فَمَالِكُ مِنْ سَكِّرٍ مِنْ بَدْ	تَسْقِيكٌ مِنْ عَيْنِهَا خُمْرًا وَمِنْ يَدِهَا
شَيْءٌ خَصَّصْتُ بِهِ مِنْ دُونِهِمْ وَحْدَهُ	لِنَشْوَّهَانَ وَلِلنَّدْمَانَ وَاحِدَهُ
بِطْرَحِ مُسْلِمٍ جُزْءًا مِنْ نَفْسِ الصُّورَهُ فِي قَوْلِهِ ^(٤) :	
فَعَاطَاهُمْ خُمْرًا وَعَاطَاهُمْ سِخْرَاهُ	إِذَا مَا أَذَارَ الْكَأْسَ شَيْءٌ بِطَرْفِهِ
فَإِنِّي أَمْرُؤٌ أَلَيْتُ لَا أَشْرَبُ الْخُمْرًا	ثُمَّ يَكْرَهُهَا فِي قَوْلِهِ ^(٥) :
	وَهَاتَ اسْتَقْنَى مِنْ طَرْفِهَا خُمْرًا طَرْفَهَا

(١) ديوان الأخطل / ١٣٢

١٣٢ / (٢) الديوان

۲۷) دیوان ابی نواس /

٥١ / (٤) الديوان

٤٦ / الديوان (٥)

وكانه دأب على مسيرة شعراء عصره ، وخاصة أستاذة الفن الخمرى منهم ، وعلى رأسهم الأب الشرعى للخمرية العباسية ، أبو نواس الذى عُلق صوره بالخمر حيناً وشاربها حيناً آخر :

مِنَ الْلَّوَاتِي خَطَبَنَا هَا عَلَى عَجَلٍ لَمَّا عَجَجَنَا بِرَبَاتِ الْحَوَانِيَتِ^(١).

فهم خطابها وجاءوا لها طالبين ، يصيرون باصحاب الحوانيت لاحضارها.

فنقل مسلم منه الشطر الأول ، وأراد أن يتلاعث فى شطرها الثانى ، ليضيف من عنده ذلك الاستغراف الزمنى البطنى للصورة^(٢) :

بَمَثَلَنَا لَهَا مِنَ حَطَبِيَّا لِبُخْضِعَهَا فَجَاءَ بِهَا يَعْمَشُ الْعِرْضَنَةَ فِي مَهْلٍ

ويصور أبو نواس خمره المفضلة التى تتنمى فى نسبها إلى الفرس^(٣) :

كَرِيمَةُ أَصْفَارُ آبَائِهَا إِنْ سُبَّتْ كِسْرَى وَسَابُورُ

ليتلقى مسلم الصورة ، ويضفى عليها نفس النسب الفارسى ، ويزيد فى

جمالها^(٤) :

محجوبة عَنْ عَيْوَنِ النَّاسِ لَيْسَ لَهَا فِي غَيْرِ بَيْتٍ بَيْتٍ سَاسَانَ مِنْ نَسْبٍ

وفى الصورة العامة للأقبال على الخمر العباسية يتلقى مسلم مع آدم بن عبد

المزيز فى قول الأخير^(٥) :

اسْقِنِي وَاسْقِ عُصَنِي لَا تَبِعْ بِالنَّمَاءِ دِرْدِنَا

سَقَنِي هَامَرَةُ الْطَّعَمِ مَرِيَنَنِي

عجبنا : مِنَا .

(١) ديوان أبي نواس / ٢٨

(٢) الديوان / ٣٦

(٣) ديوان أبي نواس / ١٤

(٤) الديوان / ٢٠٩

(٥) د. يوسف خليف - حياة الشعر فى الكوفة / ٦٢٣

إذ يقول مسلم مقتفياً أثره في صورته^(١) :

وَيَةٌ يَنَا مَا بَأْتَنَا أَبْدًا مُلَأْتَنَا بِبَيْنِ
فِي غَبْرٍ وَقِصْبَوْحٍ لَمْ تَبْيَغْ نَفْرَادًا بَدَيْنِ
وحتى في عرض فلسفته نجده ينافس معاصريه ، في الوقت الذي استمد
منهم وهو ما صنعه في فلسفة أسلافه الجاهليين الذين نحا نحوهم . وكانه يجمع
بنذلك أطراها من الجمال يوزعها على صوره ، حين ينافس القدماء بمثل صورهم ،
وكذلك كان يصنع مع معاصريه في مثل قوله^(٢) :
هَلِّ الْعَيْشُ إِلَّا أَنْ أَرُوحَ مَعَ الصُّبَابِ وَأَغْدُو صَرَبَيِ الرَّاحِ وَالْأَغْيَنِ النَّجَلِ
وهو يشبه - إلى حد كبير - ما قاله أبو الهندي^(٣) :

إِنَّمَا الْعَيْشُ فَتَاهَةٌ غَادَةٌ وَقُمُودٌ عَاكِفٌ فِي بَيْتِ حَانِ
أَشَرَّبَ الْخَمْرَ وَأَعْصَبَ مَنْ نَهَى عَنْ طَلَابِ الرَّاحِ وَالْبَيْضِ الْحِسَانِ
وتفاعل مع هذا التأثير الحضاري تركت ذات الشاعر بصماتها واضحة على
صوره الخمرية ، وإن كان أبو نواس قد حجبه عن بلوغ ذروة هذا الفن التي تفرد بها .
ومع هذا لا يمكن تجاهل ما له من منزلة مرموقة في الصورة الخمرية التي سعى
فيها إلى تأكيد ذاته - على المستويين الاجتماعي والفنى - حين ابتكر وأضاف إلى
الصنعة التصويرية ما يميزه عن الآخرين ، فشخص وأضاف من بديعه على غرار ما
 جاء في قوله :

وَسَلَامَةٌ صَهْبَاءِ بَنْتِ سُلَامَةٍ صَفَرَاءَ لَمَّا تَعَصَرَ التَّسْلِيلَا^(٤) .
أو قوله :

حَمْرَاءَ إِنْ بَرَزَتْ صَفَرَاءَ إِنْ مُزِجَتْ
كَانَ فِيهَا شَرَارَ النَّارِ تَلَهِبُ^(٥) ،

(١) الديوان / ٣٤٤

(٢) الديوان / ٤٣

(٣) ابن المعتر - طبقات الشعراء / ١٣٨

(٤) الديوان / ٥٦

(٥) الديوان / ٢٣٧

ثم تقف حياة مسلم رقيباً أميناً يحمي محاولاته التجديدية في ابتكار الصورة الخمرية، خاصة أنها أداته للتعبير عن الجانب الغالب في حياته بين اللهو والغزل، وهو ما توکده - بالإضافة إلى شعره - الروايات التاريخية من أنه «كان حلو طيفاً حسن العبارة»^(١) وهي خبر آخر أن دعبلاء وصريح الفواني وأبا نواس وأبا الشيص قد اجتمعوا فقال أبو نواس: إن مجلسنا هذا قد اشتهر باجتماعنا فيه، ولهذا اليوم ما بعده، فليأت كل أمرئ بأحسن ما قاله فلينشهد فانشد صريح^(٢):

أَجْرِرْتُ حِيلَ خَلْيَعٍ فِي الصَّبْبَا عَزِيلٍ وَشَمَرْتَ هِمَمَ السُّدَّالِ بِالْقَذَلِ^(٣)
وَخَبَرَ آخِرٌ يَقُولُ إِنَّهُ فِي مَجْلِسِ الرَّشِيدِ أَذِنَ لَهُ بِالدُّخُولِ، فَانْتَرَى يَنْشُدْ قَصِيدَتِهِ وَجَعَلَ الرَّشِيدَ يَتَطَافَلُ لَهُ، وَيَسْتَحْسِنَ مَا حَكَاهُ مِنْ وَصْفِ شَرَابٍ وَلَهُ وَغَزْلٍ، فَأَمَرَ لَهُ بِمَالٍ، وَقَامَ مِنْ سَاعَتِهِ إِلَى مَجْلِسِ خَلْوَتِهِ وَلَهُ، وَجَعَلَهُ هُوَ وَمَنْ مَعَهُ يَتَذَكَّرُونَ قَصِيدَةَ مُسْلِمٍ، وَيَعْرَضُونَ بِهَا مَا هُمْ فِيهِ، وَسَمَاءَ الرَّشِيدِ يَوْمَئِذٍ بَعْدَ
بَيْتِ مِنْهَا صَرِيحَ الْفَوَانِي^(٤)، وَالْقَصِيدَةِ مَطْلَعُهَا:

أَدِيرَا عَلَى الرَّاحَ لَا تَشْرِبَا قَبْلِي وَلَا تَطْلُبَا مِنْ عِنْدِ قَاتِلِي ذَحْلِي^(٥)
وَتَكْشِفُ الرَّوَايَاتُ كُلَّا هَمَّا ارْتَبَطَ بِحَيَاةِ مُسْلِمٍ مِنْ طَبِيعَتِهِ الْلَّاهِيَّةِ،
وَمَجَالِسِهِ مَعَ نَدْمَائِهِ، وَبِرُوزِهِ بَيْنَهُمْ عَلَمًا هَنْيَا، يَمْتَلِكُ الْقَدْرَةَ عَلَى الْأَخْذِ، كَمَا يَمْتَلِكُ
الْقَدْرَةَ عَلَى الْمَطَاءِ الْأَدْبَرِيِّ، وَيَنْجُحُ فِيمَا قَصَدَ إِلَيْهِ، فَوَصْفُ حَقِيقَةِ مَا تَدُورُ عَلَيْهِ
حَيَاةِهِ، وَرَاحَ يَسْتَطِرُدُ فِي صُورَهِ، فَتَأْثِرُ فِيهَا بِأَسْلَافِهِ وَمَعَاصِرِهِ، وَلَمْ يَكُنْ يَسْتَطِرُدُ
عَبْثًا بَقْدَرِ مَا كَشَفَ مِنْ خَلَالِهِ عَنْ حَالَتِهِ النَّفْسِيَّةِ، وَمَا يَشْغَلُهَا مِنْ فَلْسَفَةِ اللَّهِ، وَمَا
مَنْحَتُهُ هَذِهِ الْحَيَاةِ مِنْ إِخْلَاصٍ لِهَذِهِ الْجَانِبِ، وَلَذِلِكَ أَكْثَرُ مِنْ تَصْوِيرِ الْخَمْرِ تَعْشِيشًا
مَعَ الرُّوحِ التَّوَاسِيَّةِ، فَلَمْ يَكُنْ لِي حِجْمٌ عَنْ التَّصْوِيرِ لَهَا دَائِمًا مَعْشُوقَةً وَمَحْبُوبَةً،
تَحْقِيقُ لَهُ مَبْغَاهُ مِنْ لَهُ:

(١) أبو إسحاق إبراهيم - قطب السرور في أوصاف الخمور / ١٥٩

(٢) المرجع السابق . الموضع نفسه .

(٣) الديوان / ١

(٤) قطب السرور / ١٠٠

(٥) الديوان / ٢٢

فَرَوْجَنَا مِنْهُنَّ فِي خِدْرِهَا الْكُبْرَى
إِنَّا أَنْ بَلَقْنَا فِيهِ غَایَتَهُ الْقُصُّونَى
وَحَاضِنُهَا حَرُّ الْهَاجِيرِ إِذَا يُحَمَّى^(١).

خَطَبْنَا إِلَى الدُّهْقَانِ بَعْضَ بَنَاتِهِ
وَمَازَانِ يَغْلِي مَهْرَهَا وَتَزِيدُهُ
فَتَاهَةً أَبُوهَا الْمَاءُ وَالْكَرْمُ أَمْهَا
وَفِي أُخْرَى يَقُولُ^(٢) :

طَوْقَأَ مِنَ الدُّرِّ فِي كَأسَاتِهَا الْحَبَّبُ
كَأَنَّمَا هُوَ بِالْفِرَصَادِ مُخْتَضِبُ
مَحْمَرَةً كَأَسْ سَاقِيَهَا بِعَمْرَتِهَا
صَحِيحٌ أَنْ خَطْبَةَ الْخَمْرِ إِلَى دَهَاقِنِ الْفَرَسِ كَانَتْ كَثِيرَةٌ فِي صُورِ شِعْرِ هَذَا
الْعَصْرِ ، وَشَاعَتْ فِي شِعْرِ أَبِي نَوْسِ ، وَلَكِنْ هَذَا لَا يَنْفِي الدِّلَالَةَ النُّفْسِيَّةَ لِتَرْكِيزِ
مُسْلِمٍ عَلَى مَثَلِ هَذِهِ الصُّورِ ، وَالتفصِيلُ فِيهَا بِمَا يَكْشِفُ طَبَيْعَةَ مَوْقِعِ الْخَمْرِ مِنْ
عَالَمِهِ الْخَاصِّ ، فَهُوَ يَتَمَنِي أَنْ تَسْتَمِرَ لَهُ السَّعَادَةُ بِدَوْامِ شَرْبِ الْخَمْرِ ، وَذَلِكَ فِي
شَكْلِ تَقْرِيرٍ حَيْثُ يَقُولُ :

سَقَنَى مِنْ مُفَتَّقَاتِ الْخُمُورِ إِنَّ يَوْمَ الْإِثْنَيْنِ يَوْمُ سُرُورٍ^(٣).
وَبِذَلِكَ مُنْجِ مُسْلِمٌ صُورَةَ الْخَمْرِ كُلَّ مَا فِي جَمِيعِهِ مِنْ طَاقَاتٍ فَنِيَّةٍ تَعْبِيرِيَّةٍ ، فَلَمْ
يُضْعِفْ جَهْدَهُ هَبَاءً حِينَ غَنِيتَ صُورَهُ ، وَتَحَقَّقَتْ لَهَا الْجُودَةُ الْفَنِيَّةُ فِي كَثِيرٍ مِنْ زَوَابِهَا ،
يُسْتَشَنُ مِنْ ذَلِكَ حَالَاتٍ تَسْيِطُرُ فِيهَا الْأَلْفَاظُ الْمُبَتَذِّلةُ - كَمَا سَيَّأَتِيَ فِيهَا بَعْدَ عِنْدِ
التَّعْرُضِ لِمُسَأَّلَةِ الْلُّفْظِيَّةِ وَدَلَالَتِهَا عَلَى نَقْصَانِ الْحُسْنِ الْلُّفْوِيِّ وَالْمُوَهَّبَةِ الْفَنِيَّةِ - وَلَكِنْ
مُسْلِمًا - فِي مُعْظَمِ صُورِهِ - نَجَّا مِنْ هَذِهِ الْلُّفْظِيَّةِ الْمَرِيضَةِ ، وَكَثِيرًا مَا أَدَى الْلُّفْظُ
الْمُكَرَّرُ عَنْهُ دَلَالَاتٍ تَحْتَاجُهَا الصُّورَةُ ، كَمَا يَحْتَاجُهَا الْمَوْقَفُ الْإِتَّصَاعِيُّ ، فَهُوَ لَمْ
يَكُرِّ الْفَاظُهُ فِيهَا إِلَّا كَاشِفًا مِنْ وَرَائِهَا عَنْ عَمْقِ نَفْسِيِّهِ جَدِيدٌ ، ذَلِكَ أَنَّ التَّكْرَارَ - مِنْ
وَجْهَةِ نَظرِ نَقْدِيَّةٍ - يَجُبُ أَنْ يَكُونَ هَادِهَا بِالضَّرُورَةِ عَلَى الْمُسْتَوَى الْصَّوْتِيِّ أَوْ
الْمَعْنَوِيِّ : «فَاللَّفْظُ الْمُكَرَّرُ لَا يَدِي أَنْ يَكُونَ وَثِيقَ الْأَرْتِبَاطِ بِالْمَعْنَى الْعَامِ» ، كَمَا أَنَّهُ لَا يَدِي

(١) قطب السرور / ٥١٤

(٢) المصدر السابق / ٥٣٠

(٣) قطب السرور / ٦٢٣

أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد جمالية وذوقية وبيانية، فالنكرار الرديء يضيئ الحس الجمالي ويخرج عن نطاق الفرض الذي يستعمل من أجله التكرار.^(١)

ولا تنفي تماماً أن صور شاعرنا تخلو من الإسفاف اللفظي، ولكن ما نؤكد هنا أن تمده للتكرار يخدم ظاهرة التأكيد التي كان يبتغيها في رسم إطار الصورة وشمولها، وتعبرها عن بيته التي ساعدته على ذلك فقد شاع في زمنه شرب الخمر، وانتشرت مجالسها، وأقبل عليها الخلفاء، كما أقبل الشعراء على تصويرها ووصفها والتغنى بمحاسنها، كما كان شيوخها في أوساط الفرس - وهو أهل عبث وغرام بالشراب - أثر كبير في شيوخها في أوساط العرب.^(٢)

وعلى هذا خص مسلم الخمر بقسط وافر من خياله التصويري ورد في كثير من قصائده ومقطوعاته، اختلط بعضها بصور الغزل، واختلط البعض الآخر بمطلع قصائد المديح، وصفا البعض الثالث للخمر ذاتها دون صور مجونه الأخرى.

وهكذا بدا مسلم قريباً من عالم اللهو وحقول الخلعة، ولكنه لم يتجاوز في ذلك معاصريه من الشعراء، وقد ظل ل فهو وخلاعاته ومجونه مداخل إلى اعتزازه بالخمر موضوعاً لتصويره الشعري، وهو لا يفوق التواسي في هذا الباب، ولكنه يفوقه في أمر آخر يتصل بنفسية كل منهما، فلم يكن مسلم مثل أبي نواس في إحساس الأخير بعقدة الأصل، وانطلاقه منها، في تجديده قادحاً ما قدسه الآخرون، وإنما كان مسلم يشعر بنوع من التكافؤ النفسي والاجتماعي، على الرغم من انحدار والده من أصل غير عريق. من هذه الزاوية فقط يمكن أن يفوق مجونه مجون أبي نواس، ويكمّن هذا التفوق في أن صوره الفنية جاءت معبرة عن أصالة طبعه، ولم تكن - كما جاءت عن التواسي - انتقاماً وردة وهجوماً على الآخرين.

(١) نازك الملائكة : أساليب التكرار في الشعر .

(مجلة الأديب سن ١١ ع ٥ سنة ١٩٥٢) من ١٢

(٢) انظر جميل سعيد . تطور الخمريات في الشعر العربي / ١٢٧

فمسلم يعد - بهذا القياس - فتى العصر العباسي الأول - أو أحد فتيانه - حيث آثر اللهو والتمتع بأوقاته، فجاءت صورته الخمرية معبرة عن النشوة التي كانت تعتريه حين يغلب عليه الزهو والاستخفاف، ولعل هذا هو ما طبع صوره بملامح الخفة في تفاصيلها، استفادة في ذلك من واقع العصر الذي عاش في ظلله وبين ندائه، ومن واقع التجربة التي عانها خلال شربه الخمر، فصنع من كل ما تهيا له مزيجا فنيا يجمع الماضي والحاضر، ويحكي فلسفة الطموح في صورة يمناها أن تدوم، وهي جزء لا يتجزأ من واقع تجاريه المعاشة في زحام الواقع الحضاري لمجتمعه .

* * *

(٣)

النمط الغزلي

وصريح الغواني

عرف مسلم كما يقول ابن المعتز «يأقباله على اللهو والطرب، فقد كان يجتمع بأبي نواس وطبقته، وهي شعره اعترافات بمجنونه ولهوه وانفصاله في اللذات»^(١).

وعرف كما يقول الدكتور سامي الدهان في مقدمة الديوان «بأنه ترعرع في وقار وهدوء، فعرف بالأنفة والصبر والجل، وبعد عن المجتمعات حتى انزوى عن المكان، فلم ينقل إلينا في كتب التوارد شيء من القصص في خلاعاته ومجنونه في طفولته، أو تردداته على الدور المشبوهة»^(٢).

وسبب ذلك فيما يرى الدكتور الدهان هو تأثر مسلم بأخلاق البدو وعاداتهم، وقرب حيه في الكوفة من حافة البادية، واقامته على ذلك زمن الطفولة وبعض أيام شبابه.

فمن خلال هذه الأخبار المتضادة تكتشف أبعاد الفترة الأولى من حياة مسلم، ثم ما كان من أمر الفترة الثانية في شبابه وكهولته، لنستخالص من كلتا الحالتين الأبعاد الحقيقة للصور الغزلية التي رسمها الشاعر للمرأة، وبراعته النفسية التي دفعته إلى تشكيل هذه الصور.

ومن خلال النظرة الأولى في الصورة الغزلية عند مسلم يمكن للقارئ أن يلمس قرب هذه الصورة من مثيلتها عند عمر بن أبي ربيعة، حتى يبدو وكأنه تلميذ أمين لعمر، بل تبدو صورته الغزلية وهي ترتبط في جذورها التراثية بصورة هذا الشاعر الأموي.

ومن هذا المنطلق كنت أتصور أن الصورة الغزلية التراثية عند مسلم يسهل الامتداد بها عبر مرحلتين.

(١) طبقات الشعرا / ٢٠٧ . (٢) مقدمة الديوان / ١٤ .

أولاًهما: صورة تراثية جاهلية ظهرت في مقدماته الطلالية وهذه سبق استعراض نماذج لها، وأمكن التعرف على ملامحها وأبعادها في تقسيم صورة الطلل عنده.

وثانيتها: صورة تراثية، ترجع إلى عهد لم يكن بعيداً عن الشاعر، أعني عمر ابن أبي ربيعة، وتليها صورة المرأة المعاصرة له، وما استطاع المجتمع أن يهيئه للشاعر من عطاء في خلق هذه الصورة ورسم جوانبها.

وكثيراً ما وردت الصورة الغزلية عند الشعراء في مقدمات قصائدهم، أو في أجزاء أخرى من تلك القصائد، وبما أتي الغزل في صورة مستقلة تفرد به كفرض شعرى قائم بذاته في القصيدة، وهي تختلف في ذلك بين الإيجاز والإطالة، وإن كانت موجزة في غالب الأحيان، وبما كان سبب ذلك أنها في موضع واحد، فإن طالت مرة أو مرات قليلة فلا يعد هذا قاعدة عامة لديه.

وتوجد عند مسلم - أحياناً - قصائد طويلة في الغزل كموضوع شعرى مستقل، ولكن الغالب عنده المقطوعات. وقد تردد الشعراء المحدثون عامة بين الصورة القديمة والجديدة في الغزل، فظهر النمط التقليدي خاصة في المقدمات، وحاول بعضهم السير على نهج الصورة القديمة، فأثار أن يختار لأدائه بعض الألفاظ الورعة، والتركيب القوية المتينة، وأحياناً أخرى راح يتخلص من كل هذا، فيغير النمط إلى آخر أكثر خفة ورشاقة، مادام بعيداً عن الدائرة الرسمية التي تقدم لها القصيدة، مما أتاح الفرصة لظهور صورة جديدة تتميز بالبساطة، واستبطاط المعانى الدقيقة، ومن وراء هذا الاستنباط تكمن ثقافة العصر ومعالم حضارته.

وليس غريباً أن نرى هؤلاء الشعراء يكدون طويلاً في إخراج معانיהם وصياغاتهم وأخيالهم في إطار عالم الخلق الفنى، كي يتحقق لهم ما يطمحون إليه من تفوق وبراعة، وبقيت أمامهم نماذج من الأخيلة والصور عند شعراء الغزل القدامى، وهذا هو صريح الفواني - في صورته الغزلية - يستمد من وحي الصورة عند عمر فتحس بتشابه أنفاسهما الغزلية في قول الثاني^(١):

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة / ١٤٥

لَيْتَ هِنْدًا أَنْجَرْتَنَا مَا تَعِدُ
وَلَقَدْ أَذْكُرُ إِذْ قِيلَ لَهَا
إِنَّمَا ضُلُلَ قَلْبِي فَاحْتَوى

حيث تظاهر هذه الروح نفسها في صورة غزلية لصريح الغوانى، رسمها على سبيل التخيل، مستعينا فيها بالحوار بين فتاته وصحاباتها، بعد أن عرض معالم جمالها:

فَقُلْنَ لَهَا: صَدَقْتِ فَهَلْ عَطَفْتُمْ
عَلَى رَجُلٍ يَهِيمُ بِكُمْ كَئِيبٌ
غَرِيبٌ قَدْ أَتَانَا فَاطَّالَةً يَهِ
فَقَاتَتْ قَدْ بَدَتْ مِنْهُ هَنَاتْ
وَصَلَّنَاهُ فَكَلَّمَنَا «سِرْحَرٌ»^(١)

فهو يرسمها على سبيل التخيل، كما رسمها عمر من قبل، ويستعين في الأداء الجمالي لها بنفس الأدوات التي أقامها على أساس الحوار بين فتاته وصحاباتها، ثم عمد إلى سهولة اللغة ووضوحها، فكان ما استعرضه من مشهد تدللها عليه، وكان اصطناع أسلوب القص في تصوير شخصية المرأة، ورسم ميلها، وطرق تفكيرها، كما يبدو من مدلول الصورة السابقة ومن محتوى صور آخرى كقوله^(٢):

كِتَابٌ فَتَى كَلَفٍ طَرَوْبٍ إِلَى خَوْدٍ مُنَقَّمَةٍ لَعُوبٍ
وَبَعْدَهَا يَسْتَكْمِلُ بَقِيَّةِ أَجْزَائِهَا، فَيَجْعَلُهَا تَسْتَهْلِحُ حِيثُنَا فِيهَا بِذَكْرِ مَفَاتِهَا،
وَالتَّوْقُفُ عِنْدِ مَعَالِمِ جَمَالِهَا، فَهِيَ شَمْسٌ لَا تَغِيبُ^(٣):
أَنَا الشَّمْسُ الْمُضِيَّةُ حِينَ تَنْدُو وَلَكِنْ لَسْتُ أَعْرَفُ بِالْمَغَيْبِ

في سابرى: في ثوب سابرى. تطرد: تمشي مستقيمة. الصنقة: قوام الرمح وبشه بها قوام المرأة في الاستقامة.

(١) الديوان / ١٩٢

(٢) الديوان / ١٩١

(٣) الديوان / ١٩١

فَلَوْ كَلَمْتُ إِنْسَانًا مَرِيضًا **لَمَا احْتَاجَ الْمَرِيضُ إِلَى الطَّبِيبِ**

فهى تصور نفسها مبرأة من كل عيب، فى مقابل صورة فتاة عمر التى يعترف لها صاحباتها بجمالها مما يشبع كثيرا من غرورها:

فَتَضَنَّ أَخْكَنَ وَقَدْ قَلَنْ لَهَا **حَسَنٌ فِي كُلِّ عَيْنٍ مَنْ تَوَدُ^(١)**

وتزيد فتاة صريح الغوانى عليها بما تملكه من سحر يشفى المريض، ثم يعرض بعد ذلك صورة خلقها، وجسمها، وجلدتها، وريقها فى كثير من الدلائل إلى أن يقطع أترابها عليها الحديث بالتوسط لهذا الغريب الكثيب الهائم كما تصوره الأبيات.

لقد جاءت المرأة - موضوع الغزل - عند شعراء هذا العصر مقايرة لها عند أسلافهم الجاهليين، وغيرهم من المتميمين فى صدر الإسلام، والمعذرين فى عصر بنى أمية، فقد أصبحت الجارية هنا - أمة وساقة وقينة - لها وضعها فى سوق شفراء اللهو، مما ساعدهم - فى أغلب الأحيان - على التذلل فى الغزل حتى وصل بعضهم إلى نمط حى، سبقهم فيه - إلى حد ما - عمر بن أبي ربيعة وإن اختلف الموقف بالنسبة لعمر من حيث تقسيم استلهامه لجمال المرأة ارتباطاً بنشاته، وظروفه الاجتماعية كشاب أرستقراطى، أثر فيه حب الأمومة، وقربه من المرأة عامة مما ساعده على رسم صور مميزة فى مدرسة الغزل العربى.

وكان للعباسين غزلهم بخصائصه التى تميزه هو أيضاً، وتعدد معالمه وأطمه الفنية، وإن لم يتخصص فيه شعراً لهم، كما صنع ابن أبي ربيعة، فلم تكن فى عصر بنى العباس «مدرسة غزالية» حيث إن شعراءها لم ينقطعوا للغزل، ولم يسلكوا فيه سبيل أصحابنا من الأميين، وإنما كانوا كالجاهليين يتخذون الغزل وسيلة شعرية، أو يتعاطونه كما يتعاطون غيره من الفنون، وإذا كان الشاعر العباسيون قد استحدثوا فى الأدب العربى شيئاً، فهم لم يستحدثوا الغزل، أكاد أقول إنهم انصرفوا إلى شيء آخر هو المعنى والمجنون»^(٢).

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة / ١٤٥

(٢) د. طه حسين. حديث الأربعاء: ١٢٨/٢

وفرق كبير بين الأمرين، وإن كان المجنون مبرراً لنمط خاص من الأنماط الغزلية، أعني الغزل الفاحش بالنساء وهو ما يتجاوز سلوك شعراء المدارس العذرية أو حتى المدرسة العمودية ذاتها.

وإنطلاقاً مع صريح الغوانى في لوحته الغزلية نراه يلح أحياناً على ترسم خطى القدماء، حتى يكاد يقطع الصلة بينه وبين نفسه وعواطفه، وقد أسرف في تقليديته هذه، حين أخذ من سابقيه ومعاصريه، دون أن يركز على نوعية ما يختار تمشياً مع طبيعة اتجاهه الغزلى الذي يستوحى منه الصورة الأصلية بالنسبة لواقع حياته، فهو يقول مثلاً^(١):

وَإِنِّي لِأَخْلُو مَذْفَقَدْتُكِ دَائِيَا
وَأَنْقَشُ تِمَثَالًا لِرَجَهِكِ فِي التُّرْبِ

وهي صورة تتعدد كثيراً في شعر العذريين، ويبدو أنه لخص فيها ما فصله ذو الرمة في صورته^(٢):

وَمَا الْوَجْدُ الزَّمَانَ الَّذِي مَحْضَى
عَشِيَّةً مَالِيَ حَيْلَةً غَيْرَ أَنِّي
أَخْطَطُ وَأَمْحُو الْخَطَّ ثُمَّ أَعْيَدُهُ
كَأَنْ سَنَانًا فِيَارِسِيَا أَصَابَتِي

حيث أتي صريح الغوانى ليجمل هذا المشهد الغزلى الصحراوى فى فتاة ذى الرمة فى بيته المذكور دون حرص على اختيار حقيقة ما يرتبط بواقعه، وفي صورة أخرى فى حدود نفس السياق يقول^(٣):

فَمَا حَرَّنِي أَنِّي أَمُوتُ ضَيَّابَةً
أَحَبَّ الَّتِي صَدَّتْ وَقَالَتْ لِتِرِيهَا

(١) الديوان / ٢٢٨

(٢) ديوان ذى الرمة / ٤٢٢

(٣) الديوان / ٢٤ - ٢٥

مُفَلَّقَةٌ وَاحِيَتْ مُهْجَتِي فَهُنَّ عِنْدَهَا
 وَمَا نَلَّتْ مِنْهَا نَائِلًا غَيْرَ أَنَّنِي
 بَشَّاجُو الْمُحَبِّينَ الْأَلَى سَلَّفُوا قَبْتِي
 إِلَيْهَا تَزِيدُ الْقَلْبَ حَبْلًا عَلَى خَبْلٍ
 كَتَمْتُ تَبَارِيجَ الصَّبَابَةِ عَادِلِي
 إِذْ يَسْتَعِيرُ الصُّورَ - فِي أَسَاسِهَا - مِنْ مَدْرَسَةِ الْفَزْلِ الْعَدْرِيِّ، وَيَسْتَهِمُ وَحْيَهَا
 عَلَى وَجْهِ التَّحْدِيدِ - مِنْ جَمِيلِ بَثِينَةِ فِي قَصِيدَةِ لَهُ مِنْ نَفْسِ الْوَزْنِ وَالْقَافِيَّةِ،
 وَكَانَمَا كَانَ «صَرِيع» يَقْلِدُهَا، وَهِيَ الَّتِي يَقُولُ فِيهَا جَمِيلُ^(١):

خَلِيلٌ فِيمَا عِشْتُمَا هَلْ رَأَيْتُمَا قَتِيلًا يَكْنَى مِنْ حَبْ قَاتِلِهِ قَبْلِي
 ثُمَّ يَبَالُغُ «صَرِيع» فِي تَصْوِيرِ حَبِّهِ فَتَاهُ، إِذَا هُوَ يَنْقُشُ لَهَا تمَثَالًا فِي التَّرَابِ،
 وَيَكَادُ يَمُوتُ صَبَابَةً مِنْ هُولِ مَا تَرَكَتْهُ فِيهِ مِنَ الْأَسِيِّ، فَيَبِقُّ مَعْلُقَ الْقَلْبِ تَمُوتُ
 مَهْجَتِهِ وَتَحْيَا فِي انتِظَارِ وَصْلَاهُ، وَهُوَ لَا يَنْالُ مِنْهَا إِلَّا مَا نَالَهُ أَسْلَافُهُ مِنْ حَزْنٍ وَآلِمَّ
 وَنَظَرَاتٍ تَزِيدُ قَلْبَهُ اضْطَرَابًا وَلَوْعَةً، فَيَحَاوِلُ أَنْ يَكْتُمَ مَا أَصَابَهُ مِنْ حَزْنٍ وَآلِمَّ حَتَّى
 يَسْكُتَ أَفْوَاهُ عَذَالَهُ، وَهُنَّا يَظْهَرُ بِوضُوحٍ كَيْفَ كَانَ يَتَصَنَّعُ صَرِيعُ الْفَوَانِيَّ هَذِهِ الْعَفَةُ
 الْمُفْتَعِلَةُ، وَهُوَ يَجِيدُ فِي تَصْوِيرِهِ تَأْسِيَا بِأَسْلَافِهِ مِنَ الْعَدْرِيِّينَ، الَّذِينَ وَهَبُوا
 فَتِيَاتِهِمْ مَا عَاشُتْهُ قَلْوَبِهِمْ مِنْ عَنَاءِ الْحُبِّ الْعَفِيفِ، يَقُولُ جَمِيلُ^(٢):

يَقُولُونَ: جَاهِدٌ يَا جَمِيلَ بَغْرُوزَةٍ وَإِي جَهَادٌ غَيْرُهُنَّ أَرِيدُ
 فَإِذَا بِمُسْلِمٍ يَهْتَدِي بِأَطْرَافِ مِنَ الصُّورَةِ فِي أَرْجُوزَةِ نَظَمُهَا فِي المَدِيْحِ مَطْلُومَهَا^(٣):
 أَبْكَى عَلَى فَؤَادِي إِذْ ذَهَبَ الْفَؤَادُ
 أَصْبَحْتُ فِي جَهَادٍ إِنَّ الْهَوَى جَهَادٍ
 فَلَا يَعْجِزُ - أَنْذَاكَ - عَنِ اسْتِعْيَابِ صُورَةِ الْحُبِّ الْعَفِيفِ، وَتَقْمَصَ شَخْصِيَّةَ
أَسْلَافِهِ فِي كَيْفِيَّةِ أَدَائِهَا فَتِيَا - لَا اجْتِمَاعِيَا أَوْ اِنْفُعَالِيَا - لَأَنَّ ذَلِكَ يَغَيِّرُ تِيَارَ حَيَاةِهِ

(١) دِيْوَانُ جَمِيلٍ / ١٧٧

(٢) نَفْسَهُ / ٩٧

(٣) الْدِيْوَانُ / ٢٤٠

الخاصة التي لا تعيش الصورة العامة للحب العذري، «وتخلص الصورة العامة للحب العذري في أنه حب روحي، يأخذ شكل مأساة حزينة، بدايتها أمل، ونهايتها يأس، تدور أحدهما بين عاشقين تسسيطر على جبهما العفة والإخلاص والحرمان»^(١) وهي تختلف في طبيعتها عن نوعية تعامل صريح الغواني مع فتياته في ظروف حضارية مقايرة هي الأخرى لواقع الشاعر العذري، ومن هنا يصبح لنا أن نخلص إلى نتيجة مؤداتها أن محاولة «صريح» الاهتداء بصور العذريين لا تعني أن من حقه أن يدخل في عداد أولئك الشعراء، خاصة أن حقيقته قد ظهرت عارية في صور أخرى، هي صور الغزل اللاهلي حيث ألقى فيها حبل الخلاعة على غاريه، وراح بها يجاري شعراً عصره، وتحقق من خلالها طموحه الفنى في الفوز على منافسيه، ووجد من ورائها كمال متعته في معارضه شعراً مدرسة لا ينتهي إليها - حقيقة - هي مدرسة العذريين، وجاري بإكثاره من هذه الصور اللاهبية تياراً آخر آخر أن يسير في ركاب قائد، عمر بن أبي ربيعة.

وهكذا راح صريح ينهج عمر في معظم صوره الغزلية ذات الطابع الحركي السريع، والأسلوب القصصي الطريف، وإن وقع هذا من الناحية الفنية فإنه يظل معلقاً بتفسير دوافع الاتجاه عند كل منهما، كما سبق أن ذكرنا «ففقد جمع مسلم إلى رقة العاطفة لطافة الإبراد، وخلاعة النفس والزمن، تلك الخلاعة التي لم تكن زمن عمر بن أبي ربيعة، فيبينما كان هذا يتغزل بالحرائر إذا بمسلم يتغزل بالإماء - لأن الحرائر كن مستترات - وبالغلمان، وإذا به في عصر أشد خلاعة وانغماساً وفحشاً في القول»^(٢).

واستكمالاً لتأثير مدارس الغزل تتمثل «صريح» مدرسة بشار في الغزل الحسى الماجن، فلم ير في الحب غير دواعي اللذة، ولم ير في المرأة غير ما يثير الشهوة، ولم يعرف من جوهر الغزل غير الصور المادية، قالمرأة في نظره ألموبة للهو، لا يرى منها إلا مقاييس الجمال الحسى التي تعارف عليها شعراً هذا الاتجاه، فهي

(١) د. يوسف خليف. الحب المثالي عند العرب / ٤٨

(٢) جميل سلطان. صريح الغواني / ٨٠

صدر وجيد وساق وجسد، فإذا ما خلا بها ونهاه حبه عن الفتاك - على حد تعبيره - لا يقف مكتوف اليدين ولا يتبتل - على حد تعبيره أيضاً - بل يروح يمسك بمكان المخلخل وينازل الجيد كما يقول^(١):

نَهَانِيَ عَنْهَا حَبُّهَا أَنْ أَسْوَهُهَا
أَخْذَتُ لِطَرْفِ الْعَيْنِ مِنْهَا نَصِيبَةٌ
وَأَخْتَيَتُ مِنْ كُفَّى مَكَانَ الْمَخْلَلِ
سَقَيَتُ بِعَيْنِهَا الْهَوَى وَسَقَيَتُهَا
وَمَا الْقَيْشُ إِلَّا أَنْ أَبِيتُ مُؤْسَدًا
صَرِيعُ مُدَامٍ كَفُّ احْسَرَ الْكَحْلِ

فهو يفلسف تجربة العيش، ويصورها في طريقة تعامله هذه مع المرأة كما كان يحسها ويراهما ويتمناها، في أن يجعل غايته أن يبيت على ذراع جارية كحلاة وهو ثمل صريح المدام.

فقد يخوض مجالات أكثر فحشاً تختلف تماماً عما درج عليه أسلافه، ومنهم عمر نفسه، مما يؤكد أن تقليده للعتزريين لم ينجم عن قناعة لديه بما يصور، بقدر ما نجم عن استعراض لفنون الموروث. ومن جهة أخرى راح صريح يحتفظ بصفاته في التعبير عن نفسه، ليبيه في مثل هذه الصور اللاهية الفاحشة التي يستمد فيها مواد الصورة من الواقع تجاربه. فمن الواضح أنه يصطد تجربة الحب أحياناً وهو في حقيقته عنده، لا يتجاوز أن يكون سبيلاً من سبل الشهوة، على نقيض ما صوره جرياً على سنن الأقدمين، بغية إحراب سبق عليهم حتى في المعانى الرائعة، والصور التقطية الصافية من شوائب الحس التي ملك القدماء ناصيتها، ورجع منها صريح الغواوى صفر اليدين.

وهكذا يظهر التناقض أساساً واضحاً في الصورة الفرزالية عند مسلم، وربما كان مرد هذا الأمر أيضاً إلى تلك الازدواجية التي أحس فيها التمزق النفسي بين الواقع حياته وما يتصل بها من معانٍ وتجارب حقيقة، وبين محاولاته لإبراز فحولته من خلال الإسراف في التقليد بكل أنواعه، حتى تلاقت فيه مدارس مختلفة سابقة عليه ومعاصرة له.

(١) الديوان / ١٤٢ - ١٤٣

ومن هذه الصور الغزالية التي ظهر فيها تأثير السابقين في صریح الفوانی

قوله^(١):

مَمْشِيَ الْعِرَضَنَةَ قَدْ تَقْسَمْ طَرْفَهَا
وضع الطريق وَخَوْفُ مَسْ الْمُحَصَّدِ

حيث يضرب فيها على وتر قديم نصبه الشماخ في عود الغزل حين قال^(٢):

وَنَصْنَفًا تَرَاهُ خَشْيَةَ الصَّوْتِ أَرْوَاهَا
وَتَقْسِيمُ طَرَفَ الْعَيْنِ نِصْفًا أَمَاهَا

ومن مثل هذه الصور الغزالية التي تتعلق بوصف جسد المرأة ومعالم الجمال فيها يستفيد صریح الفوانی أيضاً من ينابيع التراث، من ذلك تصوير الابتسامة وتشبيهها بالبرق، وصور الثغور في تشبيهها بالأحقون واللؤلؤ والبرد، وغيرها من أطراف حسية ازدحمت بها صور الشاعر.

يقول شاعر جاهلي في الابتسامة^(٣):

أَحَادِيرُ فِي الظَّلَمَاءِ أَنْ تَسْتَشِفُنِي
عَيْنُ الْفَيَارَى فِي وَمِيقِ الْمَضَاحِكِ

وهي صورة استجادة القدماء من حيث المعنى، ومثلها كان قول حاتم^(٤):

إِذَا هِيَ لَيْلًا حَاوَلَتْ أَنْ تَبْسَمَ
يُضَيِّبُ بِهَا الْبَلَلِ خَصَاصَهُ

وقول جميل^(٥):

أَغْرِيَ الدَّرَّى يُزْجِي صَبَّيرًا مَنْضَدًا
وَتَبَسِّمُ عَنْ لَمْعِ الْبَرْوَقِ مَنْصَبِ
وَقَدْ وَاقَتَ طَلْقًا مِنَ النَّجْمِ أَسْعَدَهَا
كَشْمَسْ تَجَلَّتْ عَنْ قُرُوجِ غَمَامَهُ

العرضنة: ضرب من السير. مس: ضرب. المحصد: المقتول.

(١) الديوان / ٢٣٢

(٢) كتاب الصناعتين: ٢ / ٧٧

الأطليل: ما لونه الطلحة وهو لون بين الغبرة والبياض بسواد قليل كلون الرماد. الصبیر: السحاب الأبيض.

(٣) الأشیاء والنظائر: ١ / ١٦٢

(٤) المصدر السابق: ١ / ١٦٣

(٥) المصدر السابق. الموضع نفسه.

ومثله لدى الرمة^(١):

إذا ما التَّقَيْنِ مِنْ ثَلَاثٍ وَأَرْبَعٍ
تَبَسَّمَنَ إِيمَاصَ الْفَمَامِ الْمَكَلَّ
لِيُسْتَوْعِبَ مُسْلِمَ مَعَالِمَ الصُّورَةِ وَلِيُفَرِّزَ مِنْ خَلَاصَتِهَا صُورَتَهُ^(٢):
تَبَسَّمَنَ فَاسْتَخَنَ كُنْ طَامِسَةَ الدِّجا
عَنِ الصُّبُحِ وَالظَّلَّمَاءِ أَوْجُهُهَا طُحَنَ
وَلِلأَحْوَصِ فِي تَصْوِيرِ الشَّفُورِ وَالْابْسَامِ^(٣):
تَجْلُو بِقَادِمَتِي قُمَرِيَّةَ بَرَدًا
غُرَّا تَرَى فِي مَجَارِي ظَلَمِيِّ أَشْرَا
وَلِجَمِيلِ فِي نَفْسِ الصُّورَةِ^(٤):
بَذِي أَشْرِيِّ الْأَقْحَوَانِ يَزِينُه
وَلِعُمَرِ بْنِ أَبِي رَبِيعَةِ^(٥):
غَادَةً تَفَرَّغَ عَنِ اشْتِبَاهِهَا
وَلِذِي الرَّمَةِ فِيهِ أَيْضًا^(٦):
عَنِ وَاضِعِ ثَفَرِهِ حُوَّ مَرَّا كِزَهِ
وَلِصَرِيبِ الْغَوَانِي أَخِيرًا فِي نَفْسِ الصُّورَةِ^(٧):
إِذَا مَا اشْتَهَيْنَا الْأَقْحَوَانَ تَبَسَّمَتْ
نَّنَّا عَنْ شَيَاهَا لَا قِيمَتَارِ وَلَا تُعَلِّ
فَهُوَ إِذَا نَظَرَ إِلَى شَيَاهَا عِنْدِ تِبَسِّمِهَا أَغْنَاهُ ذَلِكُ عنِ الْأَقْحَوَانِ فِي الْبِيَاضِ
وَالرِّقَّةِ وَالْجَمَالِ، وَلِهِ فِيهَا أَيْضًا^(٨):
تَبَسِّمُ عَنِ مُثْلِ الْأَقْحَاحِ تَبَسِّمَتْ
لِهِ مَزْنَةُ صِيفِيَّةٍ فَتَبَسِّمَا

(١) الأشياه والنظائر: ١ / ١٦٣

(٢) الديوان / ٣٦١

(٣) الأشياه والنظائر: ١ / ١٦٧

(٤) المصدر السابق / ١٦٩

(٥) ديوان عمر ١٤٥

(٦) ديوان ذي الرمة / ٣٦٢

(٧) الديوان / ٤١

(٨) الديوان / ٣٤٠

ومن الصور الغزالية التي ترددت في أشعار القدماء تشبيه النساء بتحريك الأغصان أو انسياب الحياة، أو مرور السحاب فالمشهد عند الأعشى^(١):

مَرَّ السَّخَابَةُ لَا زَيْثَ وَلَا عَجْلَ
كَانَ مُشَيْتَهَا مِنْ بَيْتِ جَازِيَّهَا

وَعِنْدَ الْمَنْخُلِ الْيَشْكُرِيِّ^(٢):
وَدَفَعَتْهَا فَتَدَاهَمَتْ

مَشَى الْقَطَّاءَ إِلَى الْفَدَيرَ
وَعِنْدَ الْعَرْجِيِّ^(٣):

غُصَّنَا مِنَ الْبَانِ رَطْبًا طَلَهُ الرَّفَمَ
يَمْشِي كَمَا حَرَكَتْ رِيحَ يَمَانِيَّةَ

أَيْمَنِيْسِيبُ عَلَى كَثِيبِ أَهِيلَا
وَعِنْدَ عَمَرِ^(٤):

أَعَالَيْهَا مَرْضَى الْرِّيَاحِ النَّوَاعِمِ
خَرَجَتْ تَأَطَّرُ فِي الشَّيَابِ كَأَنَّهَا

وَعِنْدَ ذِي الرَّمَةِ^(٥):
مَشِينٌ كَمَا اهْتَزَّ رِمَاحُ فَسَفَهَتْ

وَهِيَ أَخِيرًا عِنْدَ صُرْبِيْغِ الْفَوَانِيِّ^(٦):
مَرِيضَةً اثَاءَ التَّهَادِيِّ كَأَنَّمَا
تَسِيبُ اَسْبَابَ الْأَيْكِ أَخْصَرَةَ النَّدَى
تَأَمَّلُهَا مَفْبَرَةً وَكَأَنَّمَا
إِذَا مَا مَلَأَتِ الْعَيْنَ مِنْهَا مَلَأَهَا

وهو فيها جيد اللفظ، رقيق المعنى، محكم البناء، يستطرد في التصوير،
ويحرص على التفاصيل وإضفاء اللمسات الفنية البدعة.

(١) ديوان الأعشى / ٥٥

(٢) الأشباء والنظائر / ٢٠٨

الأيم: الحياة.

(٣) المصدر السابق: ١ / ٢٠٧

(٤) ديوان عمر / ٤٣٠

(٥) الأشباء والنظائر: ١ / ٢٠٧

(٦) المصدر السابق: ٢٠٦

والمرأة في تصوير الشعراء لها لا تتصدى لهم بجمالها فحسب، فإلى جانب النعمة والترف، يجب أن تتمتع بالحياء، خاصة في مشيتها كما في البيت الأول من صورة صريح الغواي وقد سبقه إليها الشنيري في تائيهه المفضلية^(١):
كأن لها في الأرض نسياً تقصه على أمها وإن تكلمك تبتل

وفي صورة الحال يقول العباس بن الأحنف^(٢)

لَخَالْ بِذَاتِ الْخَالِ أَحْسَنُ عِنْدَنَا مِنَ النُّكَّةِ السَّوْدَاءِ فِي وَضْحِ الْبَدْرِ
فيقول صريح في صورة تشبيهية من نفس القبيل^(٣):

وَخَالِ كَخَالِ الْبَدْرِ فِي وَجْهِ مِثْلِهِ لَقِينَا الْمُنْتَى فِيهِ فَحَاجَرْنَا الْبَذْلِ
وفي صورة القضيب ودمعن الرمال يقول صريح^(٤):

وَمَمْكُورَةُ وَرْدِ الشَّبَابِ كَانَهَا قَضِيبٌ عَلَى دِعْصٍ مِنَ الرَّمَلِ أَهْيَلَ
خَلَوتُ بَهَّا وَاللَّيْلَ يَقْطَانُ قَائِمٌ عَلَى قَدْمِ كَالرَّاهِبِ الْمُتَبَّلِ
فهو مسبوق إلى صورة الدمعن عند طرفة في قول^(٥):

وَتَبَسِّمُ عَنِ الْمَى كَانَ مُتَوَراً تَخَلَّلَ حَرًّا الْأَرْضُ دِعْصٌ لَهُ تَدِي
صورة القضيب ودمعن الرمال كثيرة في الشعر القديم، وهي عند ذي الرمة^(٦).
سَيِّلاً مِنَ الدِّعْصِ أَغْشَتَهُ مَعَارِفُهَا نَكْبَاءَ تَسْجَبُ أَعْلَاهُ فَيَنْسَهُ حَبَّ
وَمِنْهَا يَبْدُو أَنْ صَرِيعًا قد استفاده الشطر الثاني من البيت الثاني من أمرئ

(١) المفضليات / ٢٠٢

النكتياء: كل ريح انعرفت بين ريحين.

أصلًا هذا السبيل سال من الدمعن وليس سيل مطر وإنما هو رمل انهال إلى هذه الدمنة فنقط آثارها.

(٢) كتاب الصناعتين / ٩٧

(٣) الديوان / ٣٣٢

(٤) الديوان / ١٤٣ - ١٤٤

(٥) شرح القصائد العشر ٩٠ (المكتبة العربية بحلب ١٩٦٩).

(٦) ديوان ذي الرمة / ٥

القيس، آخذا منه بعض الأنفاس، وإن اختلف المشبه إلا أن المشبه به قد اتفق عند كل منها، وهو الراهب المتبتل الذي ظهر عند أمرئ القيس في تصوير فتاته^(١):
**تُضيِّنُ الطَّلَامَ بِالْمِشَاءِ كَائِنًا
منارَةً أَمْسَى رَاهِبَ مُتَبَّلَّ**
 وهي عند صریح في تصویر الليل^(٢):

**خَلَوْتُ بِهَا وَاللَّيْلُ يَقْطَانُ قَائِمًا
عَلَى قَدْمِ كَالَّرَاهِبِ الْمُتَبَّلِ**

وتتكرر صورة الرحيل بشكل قريب إلى المعاصرة بالنسبة للشاعر، وكأنما غلب عليه روح التجديد في معالجة صور الرحالة القديمة، وإن كان لم يعد التأثر بالآخرين، فالصورة متبادلة بين صریح الغوانی وبين إسحاق الموصلى في قول الأول^(٣):
**فَلَمَّا أَسْتَرَدَتْ مِنْ دُجَى اللَّيْلِ دُولَةً
كَرَزَّنَا أَحَادِيثَ الْوَدَاعِ ذَمِيمَةً
فَلَمَّا تَرَ إِلَّا عَبْرَةً بِمَدْ زَفَرَةٍ**
 وقول الثاني^(٤):

**نَقَضَتْ لِيَانَاتٍ وَجَدَ رَحِيلَ
وَمُدَّتْ أَكْفَفَ الصَّفَاءَ فَصَافَحَتْ
وَلَا يَبْدِ لِلْأَلَافِ مِنْ يَوْمٍ لَوْعَةَ
عَدَادَةً جَعَلَتْ الصَّبَرَ شَيْئًا نَسِيَّهَ**

ولم يُشفَّ منْ أهْلِ الصَّفَاءِ غَلِيلُ
 وَفَاضَتْ عَيْونُ لِلْفَرَاقِ تَسِيلُ
 إِذَا مَا خَلِيلٌ بَانَ عَنْهُ خَلِيلٌ
 أَوْنَسٌ لَا يُودِي لَهُنَّ قَتِيلٌ
 وَأَغْوَلَتْ تَوْأِيجَنَى عَلَى عَوْلَى
 ويأتي التشابه والتكرار في تركيز الشاعر والمغنی كليهما على مشهد الرحيل،
 وتصویر المرأة فيه من خلال معاناة كل منها إزاءه، إذ يصيّبه الغليل وهو يصافحها
 باكيًا عاجزا عن تحمل لوعة الفراق، مما ينسيه الصبر عند إسحاق، ويفقده الأمل
 عند صریح الغوانی.

(١) شرح القصائد السبع للزووزني / ٢٢

(٢) الديوان / ١٤٤

(٤) المختار من شعر بشار / ٢٤٥

(٣) الديوان / ١٤٥

ويبدو تشابه الصور هنا دليلاً على التأثير والتأثر بين الشاعر وأبناء عصره، وليس دليلاً على صفاء التجربة وصدقها مما ينفيه من صور أخرى لصريح^(١):

خَلَقْتُ فِي الْحُبِّ مَا جَنَّا رَسَنِي كَذَلِكَ فِي الْحُبِّ يُخْلِعُ الرَّسَنِ

فقد خلع في الحب الماجن رسنه، وشرط الحب - في نظره - أن يخلع الرسن، مدركاً بذلك طبيعته الأصلية من خلال هذا التيار اللاهني إذ يتخيّل من يشكّكه في حبه^(٢):

وَقَائِلٌ لَسْتَ بِالْمُحِبِّ وَلَوْ كُنْتَ مُحِبًا هَزَلْتَ مُذْ رَمَنِ

وهي صورة جزئية لا تخفي دلالتها الفنية على جانب هام آخر هي تعبيرية مسلم وإبداعه للصورة الغزلية التي راح يرسمها منطلاقاً فيها من واقع لهوه ومجونه.

وهكذا يتمثل غزله في كثير من الصور واللوحات التي تفيض حيوية وحركة ورقة وشعرها، يتمثل في بعضها حالات العاشقين فياتي بالبؤس والعبارات، وغيرهما من معالم الحب المضنى، والأشجان الثائرة، والصيحات الآلية التي تصل إلى الملتقى، فيكاد يتفاعل مع صريح الغوانى فيها - وإن كانت مفتعلة - وهي هذا من القدرة الفنية كثیر.

أما عن صدقه في حبه أو تصنّعه، فمن المقبول أن يكون قد عشق وعرف ما في الحب من لذة وألم، دليل ذلك ما يوجد في شعره - أحياناً - من عاطفة صادقة توحّم بعدم مجونه في كل أهوائه، ولكنه في الكثرة الفالبة من شعره لم يكن كذلك، بل كان أكثر وضوهاً وأصدق تعبيراً عن ذاته اللاهية.

« فهو لا يستكشف من أن يذكر لك موضع العفة وموضع التهمة من حبه بالفظ صريح ومعنى أصرح^(٣). »

ومن المقبول أيضاً أن تكون هذه العاطفة التي سيطرت عليه، وحبه للهو وشعرائه قد دفعاه إلى أن ينحو نحو الحضريين، فيقتضي أثر زعيمهم - ابن أبي

(١) الديوان / ١٧٥

(٢) الديوان / ٢٧٤

(٣) جميل سلطان. صريح الغوانى / ١٨٤

ربيعة - ويصطنع أسلوبه في القص والحوار، مستعيناً بهما في صوره الغزلية الموروث منها والجديد على السواء.

لقد راح يردد من صفات فتاته كثيراً مما ردده شعراء الغزل العربي، فمحبوبته خود، خريدة، منعمة، لعوب، نجلاء، حوراء، وسنانية، ذات خنة، بيضاء اللون، حمراء الخد، فاحمة الشعر، رقيقة الجلد، ناعمتها، مثقلة الأرداف، هضيمة الكشحين، إلى ما يشبه ذلك من الصفات التي سبقه إليها شعراء آخرون، سبقه بعضهم، وعاصره البعض الآخر من شعراء الحاضر ولا سيما ما يتعلّق منها بالطيف والعذال والرقابة^(١).

ومهما يكن من أمر فإن وصف صريح الغوانى لصاحبته - عامة - حين جاء جزء منه مشابهاً لحديث الشاعر القديم ومتقمصاً شخصيته، ولم يخل من جديد استمدّه من وحي بيته، ووضعها الحضاري، محاولاً في ذلك أن يجمع بين القدم والحداثة، بالإضافة ما استطاع من «روتوش فنية» للصورة القديمة، فتشبيه الرضاب بالخمور كثير في الشعر القديم، فمنذ العصر الجاهلي يقول عروة بن الورد^(٢) :

بِأَنْسَةِ الْحَدِيثِ رُضَابٌ فِيهَا
رُشِّفْتُ فَكُنْتُ مِنْ سُكْرِيِّ مُفِيقًا
أَرِيقًا مِنْ رُضَابٍ أَمْ رَحِيقًا
جَهَلْتُ بِأَنَّ فِي الْأَسْمَاءِ رِيقًا
وَلِلصَّهْبَاءِ أَسْمَاءً وَلَكِنْ

وَمَا رَوَاهُ عَنْهُ أَبُو الْفَرْجِ يَكْشِفُ عَنْ دَوْافِعِهِ إِلَى هَذَا التَّجَدِيدِ، نَتْيَاجَةً كُثُرَةِ مَجَالِسِهِ مَعَ نَذْمَائِهِ: «أَمْرَهُ أَبُو الْفَضْلِ بْنِ يَحْيَى بِالْجَلْوَسِ مَعَهُ، وَالْمَقَامُ عَنْهُ لِمَنَادِمَتِهِ، فَاقْتَامَ عَنْهُ، وَشَرَبَ مَعَهُ، وَكَانَتْ عَلَى رَأْسِ الْفَضْلِ وَصِيفَةُ تَسْقِيهِ كَانَهَا لِؤْلُؤَةً، فَلَمَّا قَدِمَ مُسْلِمًا يَنْتَظِرُ إِلَيْهَا، قَالَ: قَدْ - وَحِيَا تِيْ يَا أَبَا الْوَلِيدِ - أَعْجِبْتُكَ، فَقَلَّ فِيهَا أَبِيَا تِيْ حَتَّى أَهْبَهَا لَكَ فَقَالَ^(٤) :

(١) انظر - المعدة: ١٥٠ / ١

(٢) الأغانى (ط. دار الكتب المصرية) ٣ / ٧٧

(٣) الديوان / ٣٢٨

(٤) الديوان / ٣٤٣ - ٣٤٤ .

كاسا الذُّ بها من هَيْكِ تَشْفِينِ
ولَوْنُ خَدَيْكِ تَوْنُ الْوَرْدِ يَكْفِينِ
فَخَمْرُ عَيْنَيْكِ يَغْنِينِ وَيَجْزِينِ
لَقَدْ صَحَوتْ، وَلَكِنْ سَوْفَ تَأْتِينِ
وَانْ بَقِيتْ فَإِنَّ الشَّيْبَ يُسْلِينِ

انْ كُنْتَ تَسْقِينِ غَيرَ الرَّاحِ فَاسْقِينِ
عَيْنَكِ رَاحِ وَرَيْحَانِ حَدِيلَكِ لِـ
إِذَا نَهَانِي عَنْ شُرْبِ الطَّلَاءِ حَرَجَ
لَوْلَا عَلَامَاتُ شَيْبٍ لَوْ أَتَتْ وَعَظَتْ
أَرْضِي الشَّيْبَ فَإِنَّ أَهْلَكَ فَعَنْ قَدَرِ

فقال: خذها بورك لك ففيها، وأمر بتوجيهها مع بعض خدمه إليه^(۱).

فعيناها بالنسبة لصريح الغوانى هما الراح وحديثها الريحان ويكتبه فيها خمر عينيها إثراء لروح الشباب وإلا فالشيب أولى به، من هذه الرواية لا يخفى صحة ما ذهب إليه ابن قتيبة من أن شعراء العرب ونقادهم لم يكونوا يجهلون أثر الانفعالات القوية في إجاده الشعر، وضرب مثلاً لذلك يقول عبد الملك لأرطاة بن سهية: «هل تقول اليوم شعراً، قال: كيف أقول وأنا لا أشرب ولا أطرب، ولا أغضب، وإنما يكون بواحدة من هذه»^(۲).

فلم يخرج صريح الغوانى على القاعدة في مجلسه المذكور في رواية الأصفهانى، بل راح يمزج في صورة الفزل بين المحبوب والخمر، مصوراً بذلك شقين أساسيين تقوم عليهما حياته اللاهية، وهذه محاور فلسفته التي مرت بنا من قبل، وقد أثارت خلافاً بين دارسيه حول جوهر حياته، وهل بدأها لاهيا أم جاداً إذ يمكن التوفيق بين القولين من خلال شعره وصوره، حيث سار في بعضها على نهج القدماء، منهم من هو معروف بالخلاعة والعبث، رائد في ذلك طرفة بن العبد، والأعشى وامرؤ القيس، وهو لم يبعد كثيراً عن مغامرات الأخير بين الخمر والمرأة في لهوه، فيقول صريح الغوانى^(۳):

رَقِيبًا عَلَى الْلَّذَاتِ خَالِسَتْ عِيشَه
تَعَوَّضَتْ عَنْهَا بِرِيقِ حَوْرَاءِ عَيْطَلِ

وَنَوْمِ مِنَ اللَّذَاتِ خَالِسَتْ عِيشَه
فَكَنْتَ تَنْدِيمَ الْكَائِنِ حَتَّى إِذَا انْقَضَتْ

(۱) الأغانى: ۱۸ / ۳۴۲

(۲) الشعر والشعراء / ۱۸

(۳) الديوان / ۱۴۱ - ۱۴۲

ليستمر في رسم الصورة العابثة على هذا النحو على مدار القصيدة، ولبيدو
قريباً في ذلك من الملك الضليل في تصويره المتحلل لغزله في المرأة
ومغامراته معها.

لقد حدد ابن المعذز موقفه من صريح الغواني في هذا السياق في قوله بأنه:
«عرف بِإقباله على الله والطرب، إذ كان يجتمع بأبى نواس وطبقته»^(١).

وحدد صريح الغواني موقفه من نفسه حين جعل صور لهوه وانغماسه في
اللذات ممهداً لسبيل القول في الغزل:

لَمْ أَصْنَعْ مِنْ لَذَّةٍ لَا وَلَا طَرَبٍ
وَكَيْفَ يَصْحُو قَرِينُ اللَّهِ وَالْمَلَبِ^(٢)

ومن الرجوع إلى روایات الأغانی في حبه لجاريته، ومن صوره الفزالية
المتأثرة في الديوان، يمكن القول بأن الصورة الفزالية عنده قد مثلت في معظمها
أطراف حياته اللاهية، مع ما ظهر في كثير منها من التقليد والتاثير بالآخرين، ربما
أخلس في حبه فترة من حياته، فكان ذلك مصدر إلهام له في شعره، ولكن يزول
هذا الاحتمال حين نرجع إلى صورة الطلل التي ألح عليها، وهو لم يعشها على أرض
الواقع، فكانه في كلا الموقفين كاد ينجح في تجاوز ذاته وعصره، ويتمنص شخصية
الشاعر البديوي حين يبكي الطلل، وحين يشرب الخمر، وأيضاً حين يتغزل في
المرأة، إن ما اصطنه صريح الغواني في هذا التيار كان مصدراً هاماً من مصادر
صوره القائمة على الله، والراسلة والحوار، واللقاء والطيف، والدمى ورمان الصبا،
والترائب الفاتحة والدلال، والحديث الساحر ولمس الأرداف، ولثم الترائب والنداء: يا
سيدي وسالبي، وصباح صريح^(٣):

مَا لَذَّةُ الدُّنْيَا إِذَا مَا لَمْ تَكُنْ
فِيهَا فَتَّى كَأسٌ صَرِيعٌ حِبَابٌ

* * *

(١) طبقات الشعراء / ٢٠٧

(٢) الديوان / ٢٠٩

(٣) الديوان / ١٨٨

1. *What is the primary purpose of the study?*

2. *What is the study's hypothesis or research question?*

3. *What is the study's design?*

4. *What are the study's variables?*

5. *What are the study's data sources?*

6. *What are the study's methods?*

7. *What are the study's results?*

8. *What are the study's conclusions?*

9. *What are the study's limitations?*

10. *What are the study's implications?*

(٤)

لوحة المدح بين

الاتباع والابتكار

من المسائل الواضحة في شعر المدح أنه لم يكن غير ذي قيمة ، وإن كان من الواضح أيضاً أن الشعراء قد ترسم بعضهم خطى بعض ، فصدحوا جمِيعاً بأصوات متشابهة ، وكثير في شعرهم التزيين والتفاق ، والخداع ، والمبالفة ، التي لا أساس لها من الواقع ، ولكن هذا لا يحول دون احتواء قصيدة المدح على ملامح الشراء الفني والفكري في صورها الفنية ، حين تكشف عن الرؤى الفكرية لأصحابها ، خاصة من راح منهم يرسم لوحات يصوغها من صندوق أصباغ عصره حيناً أو ينقلها جاهزة من النمط التصويري الموروث حيناً آخر .

وفي العصر العباسي يظهر التصنيع طابعاً مميزاً في شعر المدح ، حيث استعان الشعراء باليوان الصنعة ، محاولين بها - في أغلب الأحيان - أن يغطوا ما لديهم من نقص في العاطفة والإحساس ، فلجأوا إلى المبالغة في وصف مددوحيهم بصفات مثالية مطلقة ، يغلب عليها طابع التعميم والتجريد وعدم التبرير ، وأصبح الشاعر بوقاً للعظماء ، يعلى من شأنهم وينفع أخبارهم ، وما يتسبّب إليهم من صفات وأخلاق ، مما أدى إلى التشابه الواضح في لون صورة الممدود وأبعادها الفنية ، فقلما يتميز ممدود عن آخر إلا فيما تسمى به قريحة الشاعر من تجديد ، وما تنتجه من أقوال خاصة بها « فكل أمير صفات فائقة في الحرب ، والشدة ، واليأس والسعاد ، ولكل عالم بحر زاخر من صفات المعرفة ، والعقل ، ولقد زاد الإقبال على المدح لأنه سبيل الرزق ، ولأن العظماء في حاجة إليه بسبب ما قام بينهم من تنافس ، وقد بلغ الغلو فيه حداً مقيناً »^(١) .

ومن الملاحظ أن التطور الذي أصاب الشعر العربي في عصر بنى العباس لم يتطرق إلى الفنون مثلما تطرق إلى العملية الشعرية ذاتها : « وإنه ليندر أن تجد بين

(١) حنا الماخوري . تاريخ الأدب العربي / ٣٦٨

الشعراء العباسيين من ابتدع فنا جديدا ، ولكنك مع ذلك تحس بأن شعر أبي نواس وبشار ومسلم وابن الرومي وأبي تمام ، هو غير شعر الجاهلية وشعر الأميين ، ظلقد حافظ المديح على كيانه ، وبقي يسير على تعاليمه الفنية القديمة ، وخصائصه الأولى ، وعناصره الجوهرية ، وشخصيته التي فرضها على أصحاب الجديد ، ولكنه لم ينج من تبدل في معانيه ، وتجدد في أساليبه ، وتنميق في إخراجه ، وزخرفة في صياغته ^(١) .

وكان من المتتصور أن يجيد الشاعر إشباعاً لذوقه الفني ، مهما اختلفت ظروف حياته بين الفقر والغنى، أو بين السخط والرضا ، ولكن الواقع الفني جاء بغير ذلك حين أصبح الشعراء في هذا العصر « أداة من أدوات الزينة ، وظرفية جميلة تحل بها الدور والمتصور ، ولهم في ذلك بعض العذر ، فمن هؤلاء من يرى من هو أقل منه - شعراً أو هنا - يعمل بيتهن أو ثلاثة في مدح أمير فينال عشرة آلاف درهم ، ثم تقوى نفسه وتسمو همته ، ويترفع عن أن يسلك مسلكه ويجري مجرىاه ؟ لقد كان من نتائج هذا كله أن أصبح أكبر مجرى يصب فيه الشعر هو المديح ، وهو باب أبعد ما يكون - هي نظرنا - عن الشعر الصحيح ، وتعاقب الشعراء يصوغون معانيه السائفة ، وغير السائفة ، حتى ارتشوا آخر نقطة منها ، بينما الأبواب الأخرى من وصف عاطفة سامية ، وتحليل لشعور بجمال الطبيعة وجمال الزهور ونحو ذلك لم تمس إلا مسا رقيقة ^(٢) .

ووصل الإسراف ذروته في المديح عند الشعراء المحدثين في العصر العباس ، مما دفع الأستاذ الرافعي إلى القول : « وقد قل من المحدثين من لا يحترف المديح ، و يجعله عمود شعره ، وموضع كده وإجادته ، وقد جرأهم على ذلك جود الخلفاء والأمراء ، ورغبتهم في اصطدامهم ، وتسنية الجوائز لهم من أجل ذلك » ^(٣) .

ويتفق هذا القول - في جوهره - مع المقوله النقدية العامة التي تنتهي إلى

(١) أحمد أبو حاتة . فن المديح وتطوره في الشعر العربي / ٢٠١

(٢) أحمد أمين . ضخم الإسلام / ١٣٦

(٣) مصطفى الرافعي . تاريخ آداب العرب : ٩٤/٣

أن المجتمع البرجوازي : « يتحول فيه كل شيء إلى سلعة تباع وتشتري ولا يكون محيسن للشعر من أن يصبح - بدوره - سلعة يبيعها ناظمه للمدحدين ، حتى يضمنوا الحصول على رزقهم ، وإذا لجأ صغار الشعراء إلى المداهنة والرثاء فإن الشعراء المهووبين يتزلفون عن ذلك ، وينوهون بالمثل الفضلى ، ويسبونها إلى الممدحدين ، فيحيثونهم على التمسك بها ، وهم يزهون بمدائهم حتى على الخلفاء » ^(١) .

ويبدو من السهل إدراج مسلم ومعاصريه في دائرة هذا الشعر المدحى القائم على المداهنة والرثاء ، وإن كان المهم هنا أولاً هو الوقوف على الموروث في هذا الشعر ، وختاصة في الصورة المطروحة للمدح في شعره .

لقد جاءت الصورة النمطية عند شعراء هذا العصر في هذا الفرض بالذات « تحمل إشارات صريحة إلى الحقائق ، وتتعتها باعتبارها أشياء عامة ، ثم تصنفها باعتبارها ذات علاقة مطلقة ، وهي هنا وهناك تتم تحت تأثير مفهومين : مفهوم الصنعة ، ومفهوم النمط ، فإن القافية التي تسعى أية صنعة لتحقيقها تدرك دائماً باعتبارها شيئاً متفرداً ومهماً كان تعريف هذه الصنعة دقیق، فإنها تعرف دائماً على أنها إنتاج شيء له خصائص ، يمكن أن تشاركه فيها أشياء أخرى ، ويقال مثل ذلك عن النمط أو الطراز ، فأنتم إذا أردت إنتاج نمط ، أو تحقيق نمط معين ، فما عليك إلا أن تقدم صوراً للعلاقات الإعلائية التي يتتصف بها نوع الموضوعات التي تتحدث عنها ، كأن تظهر الملوك والقواد والأمراء في صورهم النمطية ، والممدحدين في صورهم النمطية ، وأن تقدم القيم العليا أو المثل في صور نمطية وهكذا » ^(٢) .

هذه الصورة النمطية هي خاصة أساسية من خصائص صورة العصر العيسي في المديح ، حيث تدافع عليها شعراً ووزاحمو حين راحوا ينهلون مادتها من التراث ، وإذا ببعضهم يكرر البعض الآخر في نقلها ، أو التوليد فيها ، ويدخل مسلماً حلبة السباق مسلحًا بعلاقات فنية مميزة ، فيستفيد هو الآخر مما يدور في

(١) محمد مغيد الشوباشي . الأدب ومذاهبه / ٦٣

(٢) نعيم اليافعي . الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث / ١٦٢

الساعة ويفوز في جولات كثيرة في سوق النفاق والتفعيم إعتماداً على ما وعاه من صور التراث ومنها طبيعة الشكل الفني ابتداءً من صياغة المقدمات ، «لقد كان معظم الشعراء القدماء يستهلون قصائدهم في هذا الفرض عادة بالغزل ، فجاء مسلم ، واتبع هذه السنة في معظم الأحيان ، ولذا يبدو - على الظاهر - أنه لا جديد عنده في هذا الباب»^(١) .

ومع هذا يبقى لمسلم أنه لم يقف مكتوف اليدين عند حدود الصورة التقليدية إذا حاول أن يوافق بينها وبين ظروفه الخاصة ، يظهر هذا بشكل واضح في بعض قصائد مدحه التي نظمها في مرحلة متاخرة من حياته ، يرى فيها الصورة الغزلية مرفوضة بالنسبة لهذه المرحلة :

قَدْ امْلَأْتَ عَلَى سُرْرٍ وَاعْلَانِي فَاذْهَبْ بِشَانِكَ لَيْسَ الْجَهَلُ مِنْ شَانِي^(٢)

ليخرج هنا عن مسلك القدماء في المقدمات الغزلية لقصائد المديح ، وكأنه يرى أن التقليد الفني يقتضي منه الافتتاح بهذه الصورة ، ولكنه وجد - من ناحية أخرى - أن هذه الصورة لا تتلام مع سنه ،Undeنه طلب من صاحبه إلا يضطره إلى هذا الغزل ، فقد تخطى مرحلة الجهل التي تعتبر مهدًا لمثل هذه الصور الغزلية .

ويبدو أن جاذبية القديم كانت أقدر على جذب الشاعر من إرادته الفردية ، فلم يتخلص تماماً من تقاليده ، فهو يذكر حبه القديم حين كان دم الصبا يملأ عليه حياته شباباً وأسلاً ، فهذه محاولة منه للتقرير بين الذات والشعر ، يحاول فيها أن يتوجه نحو ذلك التجديد ، وإن شغفاته - بالدرجة الأولى - المزاوجة بينه وبين القديم .

من هذه الزاوية تبدو محاولات التجديد واردة منذ مطالع قصائد المديح في شعر مسلم ، وإن كان لا يرسم فيها صورة ممدودة إلا بعد التقديم بالصورة الغزلية ، كما صنع القدماء في بكاء الأطلال مما أوقعه في حيرة عبر الاذدواجية الفنية التي عاشها في صوره في الأغراض الشعرية الأخرى .

(١) هؤاد ترزي . مسلم بن الوليد / ١٤١

(٢) الديوان / ١٢١

وتمثل مدائح مسلم كثرة غالبة في شعره ، استطاع أن يستودعها فنونا كثيرة وأدوات متعددة من أدوات التصوير من استعارات ومجازات ، خرج فيها عن المألوف إلى حد ما ، وإن كان هذا ينسحب على الصياغة ، حيث ظلت عناصر التشبيهات القديمة المألوفة حية في شعره ، وإن نجح في إبراز بعضها متضامنا مع معطيات الحياة الحضارية الجديدة « وتكرر في شعره ألفاظ بعضها وردت في شعر المديح ، مثل كلمة الصبا والغزل والأعين النجل حين يفتح المديح بالغزل التقليدي جريا على عادة السابقين »^(١) .

إن إيراد المديح - على هذا النحو - لا يكاد يكشف أوجهها للاختلاف بينه وبين موروث الجاهلية ، أو صدر الإسلام أو العصر الأموي في طبيعة منهجه ، ويبقى للمتاخرين الإجاده في الصياغة « وكان القسم الأعظم من الشعراء يبتذلون بالغزل ، ثم يستطردون منه للمديح ، وكان من يقتضب ذلك اقتضابا ، ومنهم من يجعل رابطة بين الفرضين حست أو ساعت ، وقد كان لمسلم حظ في ذلك جميما »^(٢) . وتردجا مع صورة مسلم في المديح تظهر متميزة في طابعها البسيط الذي يستغل فيه قدراته الفنية دون حاجة إلى كثير من الابتكار ، وإن كانت قد حازت إعجاب القدماء ، فهو يصور ممدوحه يتحدى الناس بالزجل وكذلك أدواته القتالية^(٣) :

مُوفِّ عَلَى مُهَاجِجٍ فِي يَوْمٍ ذِي رَهَاجٍ
كَائِنَهُ أَجَلٌ يَسْكُنَ إِلَى أَمَلٍ
يَنَالُ بِالرِّفْقِ مَا يَعْيَا الرِّجَالُ بِهِ
كَالْمَوْتُ مُسْتَنْجِلًا يَأْتِي عَلَى مَهْلٍ
يَغْدُو فَتَهْدُو الْمَتَّايمَا فِي أَسْتَئْنِهِ
شَوَارِعًا تَسْخَدَى النَّاسَ بِالْأَجَلِ
فَهُوَ يَوْفِي عَلَى الْمَهْجِ بالْقَتْلِ ، وَيَعْمَلُ فِيهَا عَمَلَ الْأَجَلِ فِي الْأَمْلِ ، كَمَا يَعْمَل
عَمَلَ الْمَوْتِ فِي النَّفَادِ ، وَهُوَ رَجُلٌ يَأْخُذُ أَمْرَهُ عَلَى مَهْلٍ حَتَّى يَأْتِي عَلَى جَمِيعِ مَطَالِبِهِ
كَالْمَوْتِ فِي تَنْفِيدِ مَهْمَتِهِ مَتَمَهْلًا . وَفِي نَفْسِ الْمَصْبِيَّةِ نَجْدَهُ يَقُولُ^(٤) :

(١) يوسف البلاقس ، المديح حتى القرن الرابع ٦١/٢ (رسالة ماجستير).

(٢) محمد جميل سلطان . صریح الغوانی/ ١٥٤

(٣) الديوان ١١-٩

(٤) الديوان/ ٩

يشتغل الوعي وشهاب المؤتى في يده
يرمى الفوارس والأبطال بالشعل
ليعرض صورة جزئية تظاهر فيها صنعته جيدة ، كما يظهر فيها قوة نسجه ،
ولأن كانت معاناتها تظل مختلفة وراء عمق اللفظ « لا هي من ذات الشاعر ولا هي
من ذات الممدوح ، فلم يبق إلا أنها من صنعة شاعر يملك ناصية فنه » (١) .
ومدحوه حين يقود المعركة يعود الطير عادات تجعلها تتبعه في كل حربه
على حد تصويره في قوله (٢) .

قد عُودَ الطيْرُ عَادَاتٍ وَثَقَنَ بِهَا
 فَهُنَّ يَتَبَعَّثُونَ فِي كُلِّ مُرْتَجَعٍ
 وهى صورة رسمها النابغة الذبيانى فى الجاهلية فى قوله (٣) :
 إذا ما غَرَّا بالجيش حَلَقَ فَوْقَهُمْ عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهَشَّدُ بِعَصَائِبِ
 جَوَانِحَ قَدْ أَيْقَنَ أَنَّ قَبْرِيلَ إِذَا مَا تَقَى الْجَمْعَانَ أَوْلَى غَالِبٍ
 وفي مشهد آخر راح يرسم صورة الذئاب والنسور والطيوار ، وقد وقعت على
 جثث القتلى وهى صورة متداولة معروفة ، يقول فيها مسلم (٤) :
 لَوْ حَاكَمَتْكَ وَطَالَبَتْكَ بِذَحْلِهَا شَهَدَتْ عَلَيْكَ مَلَاحِمَ وَسُسُورٍ
 وهى صورة صفق لها النقاد العرب القدماء «فلو حاكمته الفرقه والعصب
 التي لقيته فى مطالبته عمن قتل منها لشهدت عليه الشحالب والنسور» (٥) .
 وفي صورة ثالثة يستغل الطير أيضا عنصرا من عناصر التصوير ، وهو يصور
 أجسام المارقين بعد انتصار الممدوح ، والطير تأكلها فى قوله (٦) .
 خلفت أجسامهم والطير عاكفة فيها وأفقلاتهم هاما مع القصف

(١) د. محمد المهايawi . الطبع والصنعة في الشعر /٦
 (٢) الديوان /١٢
 (٣) ديوان الناتحة /٤٣
 (٤) الديوان /٢٢٣
 (٥) انظر هي ذلك : الموازنة : ١٢٩/١ ، ٢٢٦ - ٢٢٥ ، كتاب الصناعتين /١٢٩ ، الوساطة ٢٧.

وإذا الطير تغنى وتشدو بممدوحه في صورة أخرى^(١) :

إِنْشَادَ مَدْحِلَةَ إِفْصَاحًا وَتَرْنَامَا
إِنْشَادَ مَدْحِلَةَ إِفْصَاحًا وَتَرْنَامَا
لَوْكَانَ يَقْهُمْ رَجْعَ الْقَوْلِ طَائِرُهَا
غَئِيْبَيْهَا بُومُهَا الْهَامَا

إذا بممدوحه في هذه الصورة - نظراً لما أنساه للبلاد من أمان وخير -
يستحق ما حدث من الركبان، وهم يجتازون القفار منشدين مدحه بإخلاص من
اللفظ ، وترنيم من القول ، ويساعدتهم على ذلك سرعة المسير ، ويغتيل الشاعر
طيور تلك الفلاة تغنى وتتشدد وتتردد رجع أقوال الركبان وأنقامهم الرائعة في
ممدوحه ، لو أنها فهمت ما هم قائلون .

ثم يختتم الصورة بمشهد تقليدي من صور الأداء الموروث :

لَوْلَمْ تَكُنُوا « بَنِي شَيْبَانَ » مِنْ يَشَرِّ
كُنْتُمْ رَوَاسِيْ أَطْوَادِ وَأَعْلَامِا^(٢)
ليوجز فيها ملامح البطولة والشجاعة والرزانة التي يتمتع بها ممدوحه وقومه
متخداً من الجبل - في ثباته ورسوخه اتزانه - طرقاً من طرف الصورة اعتماداً في
ذلك على صورة الفرزدق^(٣) .

أَحَلَامُنَا تَرَنُ الْجِبَالَ رَزَانَهُ
وَتَخَالَّنَا جِنَّا إِذَا مَا نَجَّهُلُ

أو صورة جرير^(٤) :

الْمَرَانَ عِزْبَنِيْ تَمِيمٍ
بَنَاءُ اللَّهُ يَوْمَ بَنَى الْجِبَالَ
بَنَى لَهُمْ رَوَاسِيْ شَامِخَاتٍ
وَقَدْ بَنَى لَكَ أَزْقَمَ وَمُطَرْفُ
أو صورة جرير أيضاً^(٥) :

(١) الديوان / ٦٧
(٢) الديوان / ٦٨
(٣) الأغاني : ٣٠٦/٢١ (المؤسسة المصرية العامة للكتاب).
(٤) ديوان جرير: ٢٩/١
(٥) نفسه / ٢٠٧

وكان مسلما راح يستمد خيوط الصورة من شعراء النقائض ، وهو يخص قوم
ممدوحه بها في قوله^(١) :
كَبِيرُهُمْ لَا تَقُومُ الرَّاسِيَاتُ لَهُ حِلْمًا وَطِفْلَهُمْ فِي هَذِهِ مُكْتَهِلٍ
فكثيرهم لا تقوم له الجبال الراسيات الثابتات في الحلم . فهو أرزن من الجبال
كما أن أطفالهم يتمتعون ببرزانة الكهول .

ويصور مسلم شجاعة ممدوحه معتمدا على صورة جرير في قول الأخير^(٢) .
كَأَنَّ نُفُوسَ الْقَوْمِ فَوْقَ رِمَاحِنَا غَدَةَ الْوَعْيِ تِيجَانُ كِسْرَى وَقِيَصَرا
لينقلها مسلم في قوله^(٣) :

يَكْسُو السَّيُوفَ نُفُوسَ النَّاكِثِينَ بِهِ وَيَجْعَلُ الْهَامَ تِيجَانَ الْفَنَّا الْذِي
وفي مشهد آخر من مشاهد القتال يرجع به البعض الزمني إلى الجاهلية ، وإن
كان يخرج منها إلى الفخر مميزا نفسه على الفرزدق ، كأنه يشبع رغبة هنية تلح
عليه في منازلة فحول المدح الأموى مشتملا فيها ما يروى عن كهام سيف الفرزدق
في قوله^(٤) :

**عَجَّلَتْ يَدَكَ لَهُ بِضَرْبِهِ خَلَسَةٌ سَبَقَتْ بِحَدِّ السَّيِّفِ حَدَّ الْمَجَسِدِ
فَكَتَلَكَ لَا تَلِكَ الَّتِي ضَاقَتْ بِهَا كُفُّ «الْفَرَزَدِقُ» إِذْ يُقَالُ لَهُ : قَدِ**
وهو يتأثر بلحظة سريعة من مشهد عنترة بن شداد في قوله المشهور^(٥) :
جَادَتْ يَدَكَ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ وَرَشَاشِ نَافِذَةٍ كَلَوْنِ الْعَنَدَمِ
ومن سمات الشجاعة التي طالما اعترض بها الشاعر العربي ، وحرصن على
إرسائها ضمن رصيد ممدوحه صفة الطول ، قال ابن أهيان الفقعمى يرثى
أخاه^(٦) :

(١) الديوان/١٦ (٢) الوساطة : ٢٢٩/١

(٣) الديوان/١١

(٤) الديوان/٣٣٥

(٥) ديوان عنترة/١٤٩

(٦) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة : ١٦٦/٣

طَوِيلٌ نِجَادِ السَّيْفِ يُصْبِحُ بَطْنَهُ خَمِيسًا وَجَادِيهِ عَلَى الزَّادِ حَامِدًا
فهو حسن القوام ، تام الجسم ، طويل حمائل السييف إذا ما أقام في الحس ،
وفي السفر تراه يؤثر غيره بالزاد ، ابتسامة حمد مجتديه حين يعطيه زاده ، ويأتي

مسلم بصورة مشابهة ، وإن كان ينقلها من الرثاء إلى المدح (١) :

يَطُولُ مَعَ الرُّمْجِ الرُّدَيْنِيَ قَامَةً وَيَقْصُرُ عَنْهُ طُولَ كُلِّ نِجَادٍ
ومن صور شجاعة الممدوح عند مسلم ما يعرضه من إجادته الإغماماد

في عدو :

وَرَاسُ « مِهْرَانَ » قَدْ رَكَبَتْ قُلْتَهُ لَدَنَا كَفَاهُ مَكَانَ الْلَّيْتِ وَالْجِيدِ (٢)
إذ يستقيها من قول بعض الفرسان (٣) :

جَمَلُتُ السَّيْفَ بَيْنَ الْلَّيْتِ مِنْهُ وَبَيْنَ سَوَادِ لَحَيِّيهِ عِدَارًا
وإن كان الإغماماد عند مسلم أشد في تأثيره ، من وضع العذار عليه .

وتظهر ملامح البداوة كافية عن طبيعتها البيئية في بعض صور المدح عند
مسلم ، كما في قوله (٤) :

وَأَبْتَعَمَتُ الْأَمَالَ ثُمَّ أَرْدَهَا إِلَيْكَ لِيُومٍ مَا وَمَضَرِّبُهَا مَحْلُ
حيث يجسد الآمال ، وهو يدفعها ليوم ما من الدهر ، فيستلزم هنا صورة
بدوية حين يجعل هذه الآمال التي كانت منبسطة فيه أيام خموله كأنها تجول منه -
يومئذ - في مرعى جدب .

ثم تمتد عنده صورة المدح إلى إطار أوسع من حدود شخصية الممدوح
وصفات، لتحتوي إنجازاته وصنائعه الحربية من إنتصارات وحروب تكشف تنتائجها

(١) الديوان/ ٣٢١

(٢) الديوان/ ١٦٣

(٣) كتاب الصناعتين/ ٢٠٢

(٤) الديوان/ ٩٥

عن شجاعته وثباته، وهو ما حاول مسلم أن يرسمه لممدوحه من القادة والأمراء، يقول في جعفر بن يعيى^(١) :

ذَاوِيْ فَلَسْطِينَ مِنْ اُوَاهِهَا بَطَلَّ
فِي صُورَةِ الْمَوْتِ إِلَّا أَنَّهُ رَجَلٌ
فِي عَسْكَرٍ تَشْرِقُ الْأَرْضُ الْفَضَّاءُ بِهِ
كَالْلَّيْلِ أَنْجَمَّهُ الْفَضَّبَانُ وَالْأَسْلُ
لَا يُمْكِنُ الطَّرَفُ مِنْهُ أَنْ يُحِيطَ بِهِ
مَا يَأْخُذُ السَّهْلُ مِنْ عَرْضَتِهِ وَالْجَبَلُ
سَلَّ الْمَنْوَنُ عَلَيْهِمْ مِنْ مَنَاصِلِهِ
مِنْ بَعْدِ مَا عَظَمْتُ فِي الدِّينِ شَوَّكَتُهُمَا
فَمَمْدُوحُهُ رَجُلٌ مُخْيِفٌ مُفْزَعٌ ، يَرْتَدُ مِنْهُ أَعْدَاؤُهُ ، وَهُوَ كَالْمَوْتِ يَاتِي عَلَيْهِمْ
بِجَيْشِهِ الْمُضْخَمِ الْعَظِيمِ الَّذِي يَتَجَاهِزُ مَرَأَيُ الْعَيْنِ ، وَهُوَ كَثِيفٌ كَفْطَعُ اللَّيلِ ، وَسَلَاحُهُ
كَثِيرٌ لَامِعٌ مَضِيءٌ .

وعلى نفس المنوال ينسج خيوط صورة أخرى ، تشمل الأداة ، والمهروم والمنتصر جميعاً^(٢) .

صَمَّصَانَةَ ذَكَرٍ يَقْدُو بِهِ ذَكَرٌ فِي كَفَهِ ذَكَرٍ يَفْرَرُ بِهِ الْهَامَةِ
إِذَا دِبَّا اسْتَمْدَهَا مِنْ عَمْرُو بْنِ مَعْدٍ يَكْرُبُ فِي قَوْلِهِ^(٣) :
ذَكَرٌ عَلَى ذَكَرٍ يَصْلُوْنَ بِأَبْيَاضِ ذَكَرُ يَمَانٍ فِي يَمِينِ يَمَانٍ
وَحِينَ يَمْدُحُ خَلِيفَةَ الْمُسْلِمِينَ هَارُونَ الرَّشِيدَ ، يَرَى فِيهِ جَامِعًا لِلْقُلُوبِ عَلَى
الْمَوْدَةِ وَالرَّحَاءِ ، يَرِدُ الْأَحْقَادَ وَالضَّغَائِنَ :
إِذَا اخْتَلَفَتْ أَهْوَاءُ قَوْمٍ جَمَعْتُهُمْ عَلَى الْعَفْوِ أَوْحَدَ الْحَسَامَ الْمَهْنَدَ^(٤)
حِيثَ يَجْمِعُ الْحَلْمَ إِلَى الْقَوْسَةِ وَيَزْأَوْجُ بَيْنَ الْكَرْمِ وَالْبَطْشِ وَشَدَّةِ الْبَأْسِ فِي
شَخْصِ الْمَمْدُوحِ .

(١) نفسه/٢٥١-٢٥٢

(٢) نفسه/٦٥

(٣) الأشياء والنظائر : ١٤٦/٢

(٤) الديوان / ٧٧

وحيث نظر إلى الأمين رأى فيه خليفة يجدد عهد أبيه في البأس والشدة،

فقال^(١) :

خَلِيفَةُ اللَّهِ قَدْ ذَلَّتْ بِطَاعَتِهِ
صَفَرُ الْخُدُودُ بِرَغْمِ مِنْ مَرَاقِيهَا
فِي الْأَرْضِ طُرُّا وَجَالًا فِي تَوَاحِيهَا
أَحْيَتْ يَدَاهُ النَّدَى وَالْجُودَ فَانْتَشَرَ
كَمْ مِنْ يَدٍ لِأَمِينِ اللَّهِ لَوْ شَكَرَتْ
لَقَصْرُ النَّفْسِ عَنْ أَذْنِي أَذَانِهَا
إِذْ يَأْخُذُ فِيهَا مِنْ بَشَارِ أَخْدَا طَفِيقًا فِي الْبَيْتِ الْأَوَّلِ ، هِيَ الْفَاظُ مُحدَّدةٌ مِنْ
قُولِ بَشَارٍ فِي بَائِثِتِهِ فِي مدح مروان بن محمد^(٢) :

إِذَا الْمَلِكُ الْجَبَارُ صَمَرَ حَدَّةً مَشِيتَا إِلَيْهِ بِالسَّيُوفِ نُعَاتِبُهُ

فَالخليفة عند مسلم يذل العصابة ، ويصرخ الخدود ، ويحيى بيديه الندى
والجود ، فيعم بهما الأرض كلها ، وتنشر مكارمه في الدنيا ، وتقصر النفوس عن
شكر آلته ونعمه ، وراحته تهين المال ، وتوبيته في العلياء مكرمة يقصر النجم
عن أدنى مراقيها ، وهو لو حُسبت عطاياه وعدت فضائله لفشل فيهما من يحاول
الحصر ، لأنه ثبت دعائم الملك ، وأهلك الأعداء ، وقسم بينهم حظوظ المانيا ،
ودفن الثورات ، وأحمد كل الفتنة بعد أن شب أوارها .

فمسلم يعلى من شأن بطولة مدوحة وشجاعته وحكمته ، ويمتدح دور
ال الخليفة في نشر الأمن ورخاء رعيته ، وهو في هذا كفيه من شعراء بنى العباس
يضفي على المديح طابع الحماسة ، والدين ، والسياسة إلى جانب المديح الحالص
الذى يرسم صفات الخلفاء ومزاياهم «لقد أحس الشعرا بالظرف الجديد
والمحيط الجديد ، فاشركوا التقىات الحكم إلى أحوال الشعب فى مدحهم ، وأدخلوه
فى معانيهم ، ليدخلوا فى أذهان الناس أن الخليفة على صفاته الخلقتية الشخصية
يعنى بال المسلمين فى كل ما يلم بأمورهم ، وهكذا كسب شعراء بنى العباس للخلفاء
نصر الجماهير ، وجموعهم على حبهم بأساليب مختلفة من البيان ، يوطئون بها

(١) الديوان / ٢١٧

(٢) ديوان بشار (ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر . ١٩٥) .

أكتاف المديح ، فيستعملون الصور والمعانى التى تطرب الشعب وترقص خياله ، فيقع لهم ما يريدون من مدحهم سواء أكانوا صادقين أم دعاة منجزين ، قال بيان كالسيف ، يبني ويهدم ، ويضع ويرفع ، وكثيراً ما يضع المال فى كسب البيان ويكون المديح ^(١) .

ويركز مسلم عدسته على الوجاه والرؤساء ، ليخرج لهم ما استطاع أن يجيد من الصور ، فأجاد وأبان عن قصده ، خاصة حين سار على الطريقة التقليدية فى امتداح الشجاعة والبطولة ، فقال فى يزيد بن مزيد ^(٢) :

يَفْتَرُ عِنْدَ افْتِرَاءِ الْحَرَبِ مُبْتَسِماً إِذَا تَفَئِرَ رَوْجَةَ الْفَارَسِ الْبَطَلِ

حيث يجعله يضحك فى الحرب ، لأنه يعرف أنها أقل من همه ، وأصغر من أن تخيفه ، والفرسان الأبطال من أعدائه يخشوونها ، ويرتدون من هولها . فهو على طريقة القدماء يحترم الشجاعة ، ويعتمد بالبطولة وإن كان يتطرق فى تصويره إلى المعانى البليغة والصورة البدعة ، فهيجن بالأجل والموت والدهر ، كما يجعل الممدوح يتحكم فى المعارك والغزوات كأنه يعرف خواتيمها ونتائجها ، وهو على ثقة بالنصر ^(٣) :

**يَسَّالُ بِالرِّفْقِ مَا يَعْيَا الرِّجَالُ بِهِ كَالْمَوْتِ مُسْتَجْلِلاً يَاتِي عَلَى مَهْلِ
تَرَاهُ فِي الْأَمْنِ فِي دَرْعِ مُضَاعَفَةٍ لَا يَأْمُنُ الدَّهْرَ أَنْ يَدْعَى عَلَى عَاجِلٍ
وَقَدْ أَعْجَبَ ابْنَ الْمُعْتَزَ بِهَذِهِ الْقَصِيدَةِ - كَمَا أَعْجَبَ بِهَا غَيْرُهُ مِنَ النَّقَادِ -**
واختار منها البيت المشهور :

**مُوْفِّ عَلَى مُهَاجِّ فِي يَوْمِ ذِي رَهْبَجِ كَأَنَّهُ أَجْلٌ يَسْقُى إِلَى أَمْلٍ ^(٤)
وَجَعَلَهُ مِنْ عَيْنِ الْقَصِيدَةِ ، وَإِنْ كَانَتِ الْقَصِيدَةُ كَلَّا هُنَا فِي رَأْيِهِ ^(٥) .**

وزيادة فى المبالغة يأتى مسلم بالصورة ممکوسة فى وصف شجاعة الممدوح
فى قوله ^(٦) :

(١) لجنة من أدباء الأقطار العربية . المديح - ٢٢ (سلسلة هنون الأدب العربي) .

(٢) (الديوان / ٩) .

(٣) (الديوان / ١٢، ٦) .

(٤) (الديوان / ٩) .

(٥) (طبقات الشعراء / ١١٠) (الديوان / ٩٨) .

- ١٥٤ -

وَكَانَةِ لَيْلَةِ الْفَاتِحَةِ فِي إِقْدَامِهِ
أَوْ فِي وَصْفِ كُرْمَهِ^(١) :

وَالْبَحْرُ لَوْ يَجِدُ السَّبِيلَ أَتَاكَا
إِنَّ الرَّفَاقَ أَتَتْنَا تَلَقَّمِسُ الْغَنَى

فَكُلْ صُورَةً مِنْهُمَا مَكُونَةً مِنْ طَرَفَيْنِ مُتَوَازِيْنِ ، أَوْ لَاهُمَا تَجْسَدُ فِيهَا صَفَةُ
الشَّجَاعَةِ وَالْأَخْرِيَّ تَصْوِيرُ صَفَةِ الْكَرَمِ ، وَهُوَ يَقْلُبُ الصُّورَةَ ، فَيَجْعَلُ الْلِّيْثَ يَحَاكِي
«يَزِيدَ» فِي الْإِقْلِيدِيَّ ، وَهُوَ تَشْبِيهٌ مُقْلُوبٌ يَحْقُقُ لَهُ مَا يَرْمِي إِلَيْهِ مِنْ زِيَادَةِ الْمِبَالَغَةِ
فِي التَّصْوِيرِ ، وَكَذَلِكَ جَاءَتْ صُورَتُهُ فِي الْطَّرْفِ الْآخِرِ ، حِيثُ يَجْعَلُ الْمَدْوُحَ أَكْثَرَ
كُرْمًا مِنَ الْبَحْرِ ، وَلَوْ عَرَفَ هَذَا الْبَحْرُ سَبِيلَهُ إِلَيْهِ لَأَتَاهُ سَعْيًا .

فَهُوَ يَلْعُجُ عَلَى اسْتِخْدَامِ التَّشْبِيهِ الْمُقْلُوبِ ، لِيَزِيدَ مِنْ جَمَالِ التَّصْوِيرِ وَيُؤَكِّدُ
الصَّفَةَ الَّتِي يَبْغِي إِظْهارَهَا عِنْدَ مَدْوُحِهِ .

وَفِي صُورَةِ أَخْرِيٍّ يَأْتِي بِنَطْ تَصْوِيرِي تَقْليديٌّ لِلْمَدْوُحِ فِي وَصْفِ الشَّجَاعَةِ
أَيْضًا ، فَيَجْعَلُهُ لِيَثَارٍ يَحْمِي أَشْبَالَهُ :

حَمَى الْخِلَافَةَ وَالْإِسْلَامَ فَامْتَعَـا
كَالْلِيْثِ يَحْمِي مَعَ الْأَشْبَالِ آجَاماً^(٢)
فَهُوَ حَمَى رَعَيَاهُ بِحَزْمِهِ وَشَجَاعَتِهِ ، وَتَمَدَّدَ رَعَايَتِهِ إِلَى حَمَايَةِ الدِّيَارِ وَالنَّذُودِ
عَنْهَا كَالْأَسْدِ الْغَيْوَرِ حِينَ يَحْمِي أَشْبَالَهُ وَعَرِينَهُ ، فَالْتَّشْبِيهُ بِالْأَسْدِ قَدِيمٌ قَدِيمٌ قَدِيمٌ
الْجَاهِلِيُّ ، وَيُظَلِّلُ الْجَدِيدُ فِيهِ وَارِدًا حَوْلَ مَا جَمَعَهُ الشَّاعِرُ بَيْنَ الْإِسْلَامِ وَالْخِلَافَةِ فِي
طَرْفِ وَبَيْنِ الْأَشْبَالِ وَالْأَجَامِ فِي الْطَّرْفِ الْآخِرِ لِلصُّورَةِ .

قَدْ عَرَفَتْ صُورَةُ الْمَدْوُحِ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ عُمُومًا بِتَرْكِيزِهَا عَلَى جَانِبِ
الْعَطَاءِ وَالْكَرَمِ ، وَارْتَبَطَ هَذَا - فِي مُجْمَلِهِ - بِحُرْفَةِ الْمَدِيجِ ، لِارْتِبَاطِهَا - أَصْلًا -
بِمَا يَنْفَحِهُ الْخَلْفَاءُ وَالْأُمَّرَاءُ لِمَنْ يَجِيدُ مِنْ شَعْرَائِهِمْ فِي إِبْدَاعِ التَّصْوِيرِ لِشَخصِيَّتِهِ
وَمَكَارِمِهِ .. وَلَمْ يَخْشِ مُسْلِمٌ أَنْ يَكْتُفِي عَنْ مَقْصِدِهِ مِنْ وَرَاءِ مَدْحِهِ ، فَهُوَ الْمَالُ
وَطَلَبُ الْعَطَاءِ ، وَلَذِلِكَ رَاحَ يَمْزُجُ مَا شَاهَدَهُ الشَّجَاعَةُ بِمَا شَاهَدَ الْكَرَمُ ، مُحاوِلًا بِذَلِكَ أَنْ
يَكْسِبَ وَدَ مَدْوُحِهِ وَيَسْتَدِرُ عَطَاءَهُ وَهَبَاتِهِ ، فَهُوَ يَصُورُهُ أَسْدًا فِي الْقَتَالِ ، وَسَحَابَةً
فِي الْكَرَمِ ، وَهُوَ يَعْطِي حَتَّى يَمْلِي سَائِلَهُ الْفَنِيِّ فَمَا يَسْتَزِدُهُ بِمَالٍ^(٢) :

(١) الْدِيَوَانُ / ٩٨ .

(٢) الْدِيَوَانُ / ٦٣ .

مِنْ بَاسِيلٍ وَرَدٍ وَغَادِ مُزْعِدٍ
وَعَلَوْتَ حَتَّىٰ مَا يُقَالُ لَكَ اذْدِرٌ
فَالْيَوْمَ مَجْدُكَ مِثْلَ مَجْدِكَ فِي غَدٍ

فَلَأَنْتَ أَمْضَىٰ فِي الْكَنَاءِ وَفِي النَّدَىٰ
أَغْطَيْتَ حَتَّىٰ مَلَ سَائِلَكَ الْقِنَىٰ
مَا قَصَّرْتَ بِكَ عَلَيْهِ عَنْ عَلَيْهِ
وَهِيَ مدح جعفر يقول^(١) :

وَامْسَكَتِكَ أَنْسَاسَ الرَّغَابِ سَائِلَةَ
وَتَدْرِكَتِكَ أَطْرَافَ الْبِلَادِ سَوَاحَلَهُ
لِجَادَتِكَ بِهِ فَلَيْتَقِ اللَّهُ سَائِلَةَ
مَحْمَلَةً شُكَّرَ الَّذِي أَنْتَ هَاعِلَةَ
اَرَدَلَهَا مِنْ عَرْفٍ أَخْرَىٰ بَادِلَةَ
وَانْ طَرَقَتِكَ بِالْمُقْطِعَاتِ بِلَابِلَةَ
وَلَلَّهِ سَيْفٌ مَا عَلَى الْأَرْضِ مِنْهُ
فَعَطَاؤُهُ شَاملٌ شَمْوَلٌ نَفْعُ الْبَعْرِ الَّذِي لَا يَبْخُلُ عَلَى قَرِيبٍ وَلَا بَعِيدٍ ، فَهُوَ يَهْبِطُ
الْجَمِيعَ سَحَابَهُ « وَهُوَ لَا يَخْضُعُ لِلَّدَهْرِ مَهْمَا حَاوَلَ الدَّهْرَ قَهْرَهُ أَوْ إِذْلَالَهُ ، حِيثُ إِنَّ
مِنْ طَبِيعَهُ أَلَا يَخْضُعُ هَذَا الْخَضْوُ »^(٢) .

ثُمَّ يَتَعَدَّ الْأَمْرُ - عَنْ دَلِيلِ الْكَرَمِ الإِنْسَانِيِّ الْعَادِيِّ ، إِلَى حَدِّ بَعِيدٍ
يَجُودُ فِيهِ الْمَدْحُوحُ بِرُوحِهِ :

تَجُودُ بِالنَّفْسِ إِذْ أَنْتَ الضَّيْبُ بِهَا
وَالْجَوَدُ بِالنَّفْسِ أَقْسَىٰ غَایَةَ الْجُودِ^(٣)
فَهُوَ يَضْنِنُ بِنَفْسِهِ فِي الدَّنَمِ ، وَيَجُودُ بِهَا فِي الْمَحَامِدِ وَالْمَكَارِمِ أَكْثَرَ مِنْ جُودِهِ
بِالْمَالِ ، وَالْبَخْلُ عِنْدَهُ مُسْتَحْسِنٌ فِي مَدْحُوحِهِ فِي الْمَوَاضِعِ التِّي تَسْتَوْجِبُ ذَلِكَ :
يُذَكِّرُكَ الدِّينُ وَالْفَضْلُ وَالْحِجَّا
وَقَيْلُ الْخَنَّا وَالْحِلْمُ وَالْعِلْمُ وَالْجِهَنَّ
فَالْقَاتَ عَنْ مَذْمُومِهِ مُتَنَزَّهًا
وَالْقَاتَ فِي مَحْمُومِهِ وَلَكَ الْفَضْلُ
وَأَحْمَدُ مِنْ أَخْلَاقِ الْبَخْلِ إِنَّهُ
بِعِرْضِكَ لَا بِالْمَالِ حَاشَ لَكَ الْبَخْلُ^(٤) .

(١) الديوان / ١٤٦ .

(٢) محمد أحمد برانق ، البرامكة في ظلال الخلفاء / ١٨٨ .

(٣) الديوان / ١٦٤ .

(٤) الديوان / ٣٣٣ .

- ١٥٦ -

ولعله تأثر فيها بقول أعرابي^(١) :

رِعَاكَ ضِمَانُ اللَّهِ يَا أَمَّ مَالِكِ
يُذَكَّرُ بِكَ الْخَيْرُ وَالشَّرُّ وَالذِّي أَتَوْقَعَ

وَهُنَا يَنْطَلِقُ مُسْلِمٌ لِيَمْزُجُ لَوْنَ السُّؤَالِ بِلَوْنِ الْمَعْطَاءِ فِي صُورَةِ الْكَرَمِ ، وَيَنْفِسُ

ضَرُورَةَ الْأَوَّلِ أَمَّا وَهَرَةُ الثَّانِي :

أَخْ لَيْلَيْتِنِي إِذَا مَا سَأَلَنِي^(٢) وَلَوْلَمْ أَعْرِضْ بِالسُّؤَالِ إِبْدَانِي^(٣) :

وَقَدْ تَنَاوَلَ هَذِهِ الصُّورَةُ أَبُو الْعَثَاهِيَّةُ فِي قَوْلِهِ^(٤) :

وَإِنَّا إِذَا مَا تَرَكَنَا السُّؤَالَ فَلَمْ تَبْغِ نَائِلَةَ يَبْتَدِينَا
فَمَعْرُوفُهُ أَبْدًا يَبْتَهِنَا وَانْ نَحْنُ لَمْ تَبْغِ مَعْرُوفَهُ

وَهُوَ يَمْزُجُ صُورَةَ الْمَعْطَاءِ بِوجُوبِ الشُّكْرِ لِلْمَدْحُو^(٥) :

ظَلَمْتُكَ إِنْ لَمْ أَجِزَّكَ الشُّكْرَ إِنَّمَا جَعَلْتُ إِلَيْكَ شُكْرِيَّ تَوَالِكَ سُلْمَانًا

مُسْتَفِيدًا مِنْ الْحَصِينِ بْنِ الْحَمَامِ فِي الْلَّفْظَةِ الْآخِيرَةِ :

فَلَسْتَ بِمُبْتَأِعٍ لِلْحَيَاةِ بَذَلَةٍ وَلَا مُرْتَقٍ مِنْ خُشْبَةِ الْمَوْتِ سُلْمَانًا^(٦) :

لَتَصِلُ دَرْجَةً كَرَمِ الْمَمْدُوحِ عِنْدَ مُسْلِمٍ إِلَى حَدِّ يَجْعَلُهُ فِيهِ مَلْتَقِي

سَبِيلِ السَّائِلِينَ :

لَا يَرْجِعُ النَّاسُ إِلَّا نَحْنُ حُجَّرَتِهِ كَالْبَيْتِ يَضْحِي إِلَيْهِ مُلْتَقِي السُّبْلِ^(٧) :

هُوَ يَبْدِي صِياغَةً مَا رَسَمَهُ زَهِيرٌ فِي الْجَاهِلِيَّةِ^(٨) :

قَدْ جَعَلَ الْمُبْتَهُونَ الْخَيْرَ فِي هَرِمِ وَالسَّائِلُونَ إِلَى أَبْوَابِهِ طُرُقاً

ثُمَّتَبِيدُ مُسْلِمٌ حَرِيصًا عَلَى أَنْ يَقْرَنَ صُورَةَ الْكَرَمِ بِصُورَةِ الشَّجَاعَةِ ، وَهُمَا

صَفَقَتَانِ طَالَمَا تَفَنَّتِيهِمَا شِعَرَاءُ الْعَرَبِيَّةِ مِنْفَصِلِيْنِ ، أَوْ مجَمِعِيْنِ يَقُولُ مُسْلِمٌ^(٩) :

(١) الأشباء والنظائر : ١٥٣ / ٢ (٢) الديوان ٣٤٦

(٣) الوساطة : ١ / ٧٦ - ٩٣ - ١٢٩ .

(٤) الديوان ٢٦٩ .

(٥) الوساطة : ١ / ٢٥ .

(٦) الديوان ١٠ .

(٧) ديوان زهير ٤٩ .

(٨) الديوان ٦٤ .

تظلم الممال والأعداء في يديه
ما زال للمال والأعداء ظلاماً
متأثراً في ذلك بصورة لأبي نواس وناقلها لها من قبعة المبني دون المعنى ،
إلى حسن المبني والمعنى مما :

بُسْحَ صَوْتُ الْمَالِ مِمَّا
مَا لِهِ ذَا آخِذَ فَقَوْ
مِنْكَ يَدْعُو وَيَصِيحُ
قَيْدَيْهِ أَوْ نَصْرٍ يَحِيَّ^(١)
«فمعناه صحيح ، ولفظه قبيح ، أخذه مسلم فجرد فيه الصنعة ، وجمع بين
تظلمين كريمين ، ودعا للمدح بزوال ظلمه للمال والأعداء ، وكل ذلك مليح جزل
نقل من ضعيف المبني »^(٢) .

وفي وصف العطاء وتصوير طبيعته يظهر الحسن التراكي عند مسلم :

تَاتِي عَطَّاً يَاهُ شَتَّى غَيْرَ وَاحِدَةٍ
مَؤْهَلِيهِ وَإِنْ كَانُوا عَلَى بَعْدِ
كَحْمَلَةِ السَّيْلِ تَاتِي بَعْدَ عَاشِرَةِ
لَهُ قَرَاقِيرُ الْأَذْيَ وَالْبَزِيدِ^(٣)
حيث يصور عطاءه حال وصوله إلى من يأمله ، ولو كان عنه بعيداً ، فهو يأتي
الناسيل إلى قوم ، ومطره بينهم ، وبين الموضع الذي كانوا فيه عشر ليال ، فكان
عطاءه يتبسيط في كل أرجاء البلاد إذ إنه :

مَعْقُرُ الْكُوْمِ لِلأَضْيَافِ يَسِّرْ لَهَا
إِلَّا الْمَكَارِمِ مِنْ عَقْلٍ وَلَا قَوْدَ^(٤)
والصورة بدوية عمادها النون من دوات السنام الغليظة ، يذبحها لأضيافه
وليس لهذه النون من دية ولا فصاص ، فهو لا ينتظر لها بديل ، صورة الكرم بهذه
المعنى تبدو بدوية قديمة وقد تناقلها كثير من الشعراء ، فصارت من القاسم
المشترك بينهم في أغلب عصور الأدب العربي في باب المدح .
ثم يأتي بصورة طريقة للمدح في معرض الجود أيضاً في قوله^(٥) :

(١) ديوان أبي نواس ٤٣٤ .

(٢) د . محمد مصطفى هدارة . مشكلة السرقات ١٦٤ .

(٣) الديوان ٨٥ .

(٤) الديوان ٨٦ .

(٥) الديوان ٨٦ .

يَبْرُ بِالْجُودِ يَحْمِيْهِ وَيَكْلُوْهُ
كَأَنَّهُ وَالدَّيْحَنُو عَلَى وَلَدِ
حيث يبر الجود ويحميه من أن يضمه بالبخل ، وكأنه والد يحنو على أبنائه .

وفي الشكر على العطاء لا يخلو تصويره من ذلك الحس التراشي^(١) :

ولِصَاحِبِ مَا ذَانَ يُصْبِحُ رِفْدَهُ
وَيُمْسِيْ بِلَامَنْ عَلَى وَلَادِ
رأى أَنَّ شُكْرِيْ مُسْتَقْلِ بِبَذْلِهِ
فَرِبْ بَعُودَ لَابْكَيْ وَلَا نَزْرِ
سِيعَجْزِنِيْ لَا مِنْ جَهْودَ وَلَا كُفْرِ
مَتَّى اشْكُرُ النَّعْمَى وَسَهْلَ يَرِيْهَا
فقد استمد عناصر صورته من قول أبي زيد الطائي^(٢) :

سَاقْطَعَ مَا بَيْتِي وَبَيْنَ ابْنِ عَامِرٍ
قطْيِمَةَ وَصَلَ اقْطَعَ جَافِيَا
مَتِيْ يُتَبِّعُ النَّعْمَى بِنَعْمَى تَرِيْهَا
وَلَا يُتَبِّعُ الْإِخْوَانَ بِاللَّذِمَ زَارِيَا
إِذَا كَانَ شُكْرِيْ دُونَ فَيِضِ بَنَاهِ
وَطَاؤَنِيْ جَهْودًا فَكِيفَ احْتِيَالِيَا
إِذْ يَبْدُو التَّشَابِهُ وَاضْحَى بَيْنَ عَانِصِرِ الصُّورَتَيْنِ ، فَكُلَا الْمَمْدوْحِينَ لَا يَدْمِ
الآخِرِينَ ، وَلَا يَمْنُ عَلَيْهِمْ بِمَا أَعْطَى ، بَلْ إِنْ نَعْمَهُ تَرَدَّ مُتَكَرْرَةً ، وَمِنْ هَنَا
جَاءَ عَجَزُ كُلِّ مِنَ الشَّاعِرِيْنَ عَنِ الْقِيَامِ بِمِهْمَةِ الشُّكْرِ لِمَمْدوْحِهِ .

وقد ذكر الشعراء أن الشكر يوازي النعمة ، فإذا زاد الشكر على النعمة كان
أفضل منها ، وإن كان مثلاها لم يكن لأحدهما فضل على الآخر ، فيابي مسلم إلا أن
يشارك في تأكيد هذه الصورة أيضًا^(٣) :

سَبَقْتَ بِمَقْرُوفٍ وَصَلَّى شَائِيَا
فَلَمَّا تَمَادَى جَرِيْنَا صَرَّتَ تَالِيَا
«أَبَا حَسَنٍ» قَدْ كُنْتَ قَدْمَتَ نِعْمَةَ
وَالْحَقْقَتَ شُكْرًا ثُمَّ أَمْسَكَتَ عَائِيَا
فَلَا ضَيْرَ لَمْ تَلْحَقْكَ مِنْيَ مَلَامَةَ
أَسَاتَ بَنَّا عَوْدًا وَاحْسَنَتَ بَادِيَا
قَمِ الآن لَا تَنْدُو عَلَيْكَ مَدَائِحِي
جَوارِيْ نَعْمَى قَدْ مَضَتْ وَرَوْاجِيَا
وَلَنْ أَجِدَ الشُّكْرَ الَّذِي فَتَنَى بِهِ
فَتَذَكَّرُ إِحْسَانِي بِهِ وَيَلَيْتِيَا
(١) الأشياه والنظائر : ١٨٤ / ١ (٢) المصدر السابق / ١٨٢ (٣) الديوان ٢٨٤ - ١٥٩ -

فهذا المعطى تقدمت عطيته ، وثن الشاعر بالشكر فتابع الشاعر شكره ،
وقطع المعطى عطيته ، فصار الشكر ناميًا زائداً ، وصار المعطى المبتدئ متختلفاً
تالياً « ألا ترى أن الشاعر قال : (فلما تمادي جربنا صرت تالياً) أى لما أقمت على
الشكر ، وقطعت أنت النعمة سبقت أنا وصليت أنت »^(١) والدليل على صحة هذا أن
مسلمًا قال :

فَاقْسِمْتُ لَا أَجْزِيكَ بِالسُّوءِ مِثْلَهُ
كَفِي بِالنِّي جَازَتِنِي لَكَ جَازِيا^(٢)

ومسلم مسبوق إلى تصوير فضل الشر على النعمة ، سبقه الأخطل
حين قال^(٣) :

أَبْنِي أَمِيَّةَ إِنَّ أَخْذَتُ كَثِيرَكُمْ
دُونَ الْأَنَامِ فَمَا أَخْذَتُمْ أَكْثَرُ
أَبْنِي أَمِيَّةَ لِي مَدَائِحَ فِيْكُمْ
تُنَسَّوْنَ إِنْ طَالَ الزَّمَانُ وَتُذَكَّرُ

ولا تكتفى مسلم في الأخذ بصورة واحدة ، وإنما يكرر ذلك في صورة
آخر^(٤) :

شَكَرْتُكَ لِلنُّعْمَى هَلَمَا رَمَيْتِنِي
بِصَدِّكَ تَأْدِيبًا شَكَرْتُكَ هِيَ الْهَجْرِ
فَعَنْدِي لِلتَّأْدِيبِ شَكَرٌ وَلِلْنَّدَى
إِذَا مَا التَّقَاكَ الْمُسْتَلِيمُ بَعْذَرِ

وعلى هذا النحو تكررت صورة العطاء ، ومعها صورة الشكر عنده في مواضع
كثيرة ، راحت تفوح منها رائحة التراث وتفيض بصور القدماء ، وجاءت صورة
المديح عنده خالصة للممدوح ، حرص فيها على الإتيان بمجموعة صفات ورد
بعضها عند القدماء كالشجاعة والكرم ، وجاء بعضها وليد طروف البيئة الجديدة ،
تناول فيها أمجاد الممدوح وبطولاته ، وأعماله في علاقته برعيته أو أعدائه ،
فالرشيد جامع لأهواء الناس إذا اختلفوا في الميول والمشارب ، أو خرجوا
عن الطاعة :

(١) ابن عبد ربه . المقد المفرد : ٣٧٦ / ١.

(٢) الديوان : ٢٨٤ .

(٣) الأشيه والناظائر / ١٨٦ .

(٤) الديوان : ٣١٩ .

وَقَفْتَ عَلَى النَّهْجِ الظُّنُونِ فَصَرَحْتُ
وَأَدَى إِلَيْكَ الْحُكْمَ كُلُّ مُشَرِّدٍ
إِذَا اخْتَلَفَتْ أَهْوَاءُ قَوْمٍ جَمَعْتَهُمْ
عَلَى الْعَفْوِ أَوْ حَدَّ الْحُسَامِ الْمُهَنْدِسِ^(١)

حيث يرى الرشيد وقد وقف على طريق واضح همه منه إنجاح حواجز الناس ،
يتذلل له في ذلك كل من كان مشبرا عن الطاعة ، فخرج إلى المخالف والعصيان
فيإذا ما اختلف القوم وخرجو عن الطاعة ، أو اختلفوا في الدين جمعهم على هذه
الطاعة بالعفو أو بالسيف ، فشجاعة الممدوح عنده - لذلك - أمر له
قيمه وأهميته :

سَلَّ الْخَلِيفَةُ سَيِّفًا مِنْ « بَنِي مَطْرَ »
يَمْضِي فَيَخْتَرِقُ الْأَجْسَادَ وَالْهَامَّا
كَالدَّهَرِ لَا يَنْثِنُ عَمَّنْ يَهُمُّ بِهِ
قَدْ أَوْسَعَ النَّاسَ إِنْخَامًا وَارْغَامًا^(٢)

وهي صورة حازت إعجاب القدماء ، فيورد الأ بشيهي روایة أن يزيد بن مزيد
قال : « كنت عند الرشيد منذ ليال أحاديث فقال لي : يا يزيد من القائل فيك هذه
الأبيات ؟ (وهي الآيات المذكورة سابقا) . قلت : و الله لا أدرى يا أمير المؤمنين ،
فقال : سبحان الله : أي قال فيك مثل هذا ولا تدرى من قاله ؟ فسألت فقيل لي : هو
مسلم بن الوليد ، فأرسلت إليه فتهوض معنا إلى الرشيد ، فسرنا إليه واستؤذن لنا
دخلتنا عليه ، فأنشدته ما لى فيه من شعر ، فأمر لـ بـ مائـة ألف درهم ، وأمر لـ
يزيد بمائـة وتسـعين ألف درـهم ، وقال : ما يـ بـغـيـ أنـ أـسـاوـيـ أمـيرـ المـؤـمنـينـ
فـيـ العـطـاءـ »^(٣) :

فالشجاعة قائمة في الممدوح لخدمة قضايا أمته ، انطلاقا في ذلك من روح
العصر وظروف السياسة الحربية :
أَحْمَدْتَ بـ الشـرقـ نـيـرـاـنـاـ مـؤـجـجـةـ
قـدـ كـانـ عـزـ عـلـىـ الإـسـلـامـ مـخـبـيـهاـ^(٤)

(١) الديوان / ٧٧

(٢) الديوان / ٦٣

(٣) الديوان / ٢١٩

فالخليفة حامي الدين والدولة معا ، وهو إمام المسلمين في وقت كثرت فيه الزنقة وانتشرت البدع ، وهذا ما حدا ب المسلم إلى التطرف في الصورة ، فجعل سلطة الخليفة بمثابة تفويض إلى في قوله :

خَلِيفَةُ اللهِ إِنَّ النَّصْرَ مُقْتَصِرٌ عَلَيْكَ مَذَانِتْ مَبْلُو وَمَخْتَبَرٌ^(١)

ومن ثم راح يثنى على القادة والأمراء لحنكتهم ، ودهائهم في تسيير الأمور وعملهم في بسط الزمن وجباية المال ، فصور منصور بن يزيد والله بأنهم :

كَانُوا الْمَلُوكَ يَتِيَ الْمَلُوكِ وَرَائِهَ وَالْمَلَكُ فِيهِمْ لَا يَزَالُ يَدُورُ

أَعْطَاهُمْ ذَلِ الْمَقَادِيرَ « قَيْصَرٌ » وَجَبَى إِلَيْهِمْ خَرْجَةَ سَابُور^(٢)

وطبيعي أن يختلف موقف مسلم من ممدوده بمقدار علاقته به ، فإذا ازدادت عليه دالته ساق نفسه على سجيتها ، فأسهب في ذكر الخمر ، ثم انتقل إلى تصويره ببعض الصفات التقليدية من جود وشجاعة وبطش بالأعداء وكرم الأصل ، وله في ذلك كثير من الصور تختلف في مصادرهما بين التراث والحضارة ، حين تشمل كل ظروف العصر . ونتيجة هذا التعدد في مصادر الصورة وما بذلك الشاعر فيها من مقدرة الفنية اللغوية والتصويرية ، يمكن أن ينتقض قول العسكري إن مسلما قد جرى على و蒂رة واحدة لم يتغير عنها ، ومن هنا فضل عليه أبي نواس في قوله : « سُئِلَ بعْضُهُمْ عَنْ أَبِي نَوَاسٍ وَمُسْلِمٍ فَذَكَرَ أَنَّ أَبَا نَوَاسَ أَشْعَرٌ ، لِتَصْرُفِهِ فِي أَشْيَاءِ مِنْ وِجْهِ الشَّعْمَرِ ، وَكَثْرَةِ مِذَاهِبِهِ فِيهِ ، وَمُسْلِمٌ جَاءَ عَلَى وَتِيرَةِ وَاحِدَةٍ لَا يَتَغَيِّرُ عَنْهَا ». ^(٣)

ولعل في الصور المتعددة في شكلها وإطارها العام ومضامينها الحضارية والقديمة ، ما يوضح مرونة مسلم في تنقله بين صور التراث وصور العصر ، مع محاولته الانتقال أيضا بين أكثر من طرف في كل جزئية من جزئيات صوره ، علاوة على ما اتجه إليه من بديع حاول به زخرفة الصور وتتميقها .

(١) الديوان / ٢٥٤ .

(٢) الديوان / ٢٢٤ .

وهكذا كان مسلم كما يظهر في تتوه صوره الفنية التي وصلت إلينا مادحًا مجيداً بليغاً ، رأى معاصريه من الشعراء يمدحون ، فيتجهون بصناعتهم اتجاهًا قد يقلدون فيه أساليب أسلافهم في المديح ، وبينون قصائدhem في بعض الأحيان أغرايبة وحشية ، فلم يعجبه هذا الاتجاه ، ففكـر في الخروج عليه ، أو التـذكر له ، فلم يستطعه هو الآخر ، ثم انتهى به نظره إلى أن خير ما يفعله ، هو أن يحـور فيه ليخرـجه إخراجـا فنيـا جديـدا يتـلاـعـمـ مع ذـوقـ عـصـرـه ، لـذـلـكـ رـاحـ مـسـلـمـ يـفـرغـ لـعـملـهـ الفـنـيـ «ـ كـمـاـ يـفـرغـ الـمـهـنـدـسـ الـبـارـعـ لـيـقـيمـ قـصـرـاـ مـنـ تـلـكـ القـصـورـ وـإـذـ مـاـ تـمـ لـهـ قـصـيـدـتـهـ عـكـفـ عـلـيـهـ يـلـوـنـهاـ وـيـوـشـيـهـاـ وـيـزـخـرـفـهـاـ ،ـ وـيـنـشـرـ فـيـهـاـ ضـرـبـوـنـ مـنـ الصـنـنـةـ الفـنـيـةـ ،ـ تـامـاـ كـمـاـ كـانـتـ يـفـعـلـ أـولـثـكـ الـفـنـانـونـ الـذـنـينـ كـانـتـ يـرـاهـمـ يـزـيـنـونـ هـذـهـ الـقـصـورـ ،ـ وـيـجـمـلـوـنـهـ بـماـ يـخـلـوـنـهـ عـلـيـهـ مـنـ زـخـارـفـ وـأـلـوـانـ وـنـقـوشـ ،ـ وـارـتـاحـ مـسـلـمـ لـمـذـهـبـهـ فـمـضـىـ يـطـبـقـهـ لـأـفـادـهـ فـحـسـبـ ،ـ إـنـمـاـ فـيـ كـلـ شـعـرـهـ سـوـاءـ أـكـانـ غـزـلاـ أـمـ وـصـفـاـ أـمـ هـجـاءـ ،ـ لـقـدـ أـصـبـحـ هـذـاـ الـبـدـيـعـ مـذـهـبـاـ لـهـ ،ـ لـاـ يـفـكـرـ فـيـ الخـرـوجـ عـلـيـهـ ،ـ وـلـاـ تـفـيـبـ عـنـهـ أـلـوـانـهـ الزـاهـيـةـ الـبـرـاقـةـ .ـ

وعاش مسلم حياته الفنية كلها محـفـظـاـ بـصـنـدـوقـ أـصـبـاغـهـ ،ـ يـحـمـلـهـ مـعـهـ حـيـثـمـ اـتـجـهـ وـحـيـثـمـ اـسـتـقـرـ ،ـ لـيـسـتـخـرـجـ مـنـهـ أـلـوـانـاـ وـصـورـاـ يـلـوـنـ بـهـاـ شـعـرـهـ ،ـ وـيـوـشـيـهـ وـيـنـشـرـهـ فـيـهـ ،ـ بـلـ يـحـشـدـهـ حـشـدـاـ حـتـىـ يـوـفـرـ لـهـ كـلـ مـاـ يـبـتـغـيـهـ مـنـ صـنـنـةـ فـنـيـةـ بـدـيـعـةـ (١)ـ .ـ

وهكذا نجح مسلم في معالجة المديح حين حملها في ثناياها وصفا فائقاً لأنـوـانـ مـخـتـلـفةـ مـنـ الـحـضـارـةـ الـعـبـاسـيـةـ ،ـ وـتـصـوـرـاـ جـيدـاـ لـكـثـيرـ مـنـ الـوقـائـعـ السـيـاسـيـةـ والـحـرـبـيـةـ ،ـ فـوـصـفـ الـحـوـادـثـ ،ـ وـأـبـرـزـ الصـفـاتـ -ـ دـوـنـ تـنـاقـضـ -ـ مـعـ ماـ اـسـتـوـعـبـهـ مـنـ الـمـرـوـثـ ،ـ بـلـ أـفـادـ مـنـهـ فـزاـوـجـ بـيـنـهـ وـبـيـنـ صـورـةـ الـعـصـرـ ،ـ وـلـبـتـ فـيـهـ يـدـ الـفـنـانـ بـالـزـيـادـةـ وـالـنـقـصـانـ إـلـبـازـ مـلـامـحـ الـزـخـرـفـ وـالـزـيـنـةـ الـتـيـ تـضـفـيـ عـلـىـ لـوـحـاتـ شـعـرـهـ حـسـنـاـ وـجـمـلاـ .ـ

ومن هنا ظهر مسلم إماماً من أئمة المديح ، وفناناً من أولئك الذين أبدعوا

(١) د. يوسف خليف . حياة الشعر في الكوفة / ٧٠٠

في صورة ممدوحيم ، حيث وقف معظم حياته على التكسب بشعره ، فاحب أن يجدد في هذا الباب ، فنافس الآخرين واستلهم التراث ، وكان سبيلاً إلى ذلك « أن يحشد في العبارة كل ما يتسع لها جلدها من معان ، على حد تعبير تلميذه أبي تمام من بعده ، ثم يخلع عليها بعد ذلك من الجل للفظية بقدر ما تتسع ثروة الشاعر اللغوية ، وما تسعه به ملكته الشعرية »^(١) .

جاء مسلم بصور وردت قبله فحاول التصرف فيها بزخرف الفنان ، مما أحدث فيها تطوراً واضحاً ، ونجح إلى حد كبير في معظمها ، وفي جانب ثان حاول رسم صورة ممدوحية وندماهه من منطلق رؤيته الشعرية الخاصة ، فأخلص في رسماً ، وفي جانب ثالث لا ننكر أن الصورة جاءت أحياناً مجرد تقليد ، أو إظهار للمهارة والمقدرة الفنية دون مسح عن تجربة صادقة في سوق النفعية الذي عرض الشاعر فيه بضاعته .

وبذلك زادت عنابة مسلم بالأفاظه ومعانيه ، واتخذت الصورة عنده رونقاً خاصاً ، وحقق بشعره درجة جيدة من الإبداع والأصالة الفنية ، فقد أثبت ذاته الفنية بشكل واضح في استخدامه للغة أداة يوصل بها تجربته ، وهو استعمال خاص به كشف طبيعته المترفة التي تتسع مع تجربته وثقافته ، وتتناغم مع عصره ، مما يجعلنا نحمد له حرص الفنان على توصيل الصورة للمتلقى في ثوب لغوی محكم .

* * *

(١) د. محمد عبد العزيز الكفراوى . الشعر العربى بين الجمود والتطور . ١٥٧

(٥)

النموذج الحماسى بين

المادة الجاهزة والإيقاع

الحربي للعصر

لا شك أن صورة المعركة تمثل جانبا هاما من صورة الممدوح عند شعراء العربية ، فهي عنصر أساس يستطيع الشاعر من خلاله أن يتجاوز الذات الإنسانية لممدوحه في إطارها المحدود من ملامح وصفات ومكارم ، إلى ما تصنعه تلك الذات المفردة من أمجاد ، وما تخلفه من بطولات يجعلها محور حديث الآخرين ، حتى نستطيع أن نطلق على هذا النمط من المدح الحربي ، وهو ما يستحق دراسة خاصة دون عموم المدح .

وقد قصدت فصل صورة المعارك - هنا - لمحاولة تحديد مصادرها عند مسلم ، لنرى هل استفاد فيها من الصورة التراوية كما استفاد منها في الأغراض الشعرية الأخرى ؟ وما وجه هذه الإفادة ؟ وما مدى تجديده في هذا الميدان ؟ وما قيمة هذا التجديد في هذا الموضوع بالتجديده؟ لقد صور مالك المازني مشهدا مثيرا من مشاهد المعارك في قوله عن الجيش كله^(١) :

بِجَيْشِ لِقَامٍ يَشَفَّنُ الْأَرْضَ جَمِيعَهُ عَلَى الطَّيْرِ حَتَّىٰ مَا يَجِدُنَ مَنَازِلًا
وَلِسَمِ الْخَاسِرُ فِي نَفْسِ الصُّورَةِ عَلَى نَفْسِ الْمُسْتَوِيِّ مِنَ التَّعْمِيمِ لِلْجَيْشِ^(٢) :
وَكَتَابِ يَغْشَى الْمُعْيُونَ إِذَا جَرَى
مَاءُ الْحَدِيدِ عَلَيْهِمُ الرَّجْرَاجُ
وَتَفَرَّقَتْ ذُرَقُ الْأَسْيَةِ فِيهِمُ
تَسْقِي الْحَتَّائِيَا مَا لَهُنَّ مِزَاجٌ
وَلِكُلِّ رَأْسٍ كَوْكَبٌ وَهَاجٌ
وَلِبِشَارٍ فِي ذَلِكَ صُورَتِهِ الْمُشَهُورَةِ عَنْ الْبَلَاغِيِّينِ^(٣) :

(١) يوسف البدوي . الصبح المنبي عن حبطة المتبني / ٤٢

(٢) المسكري . المصنون في الأدب / ٣٦١

(٣) المختار من شعر بشار / ١٨٧ .

كَانَ مَثَارَ النَّقْعَ فَوْقَ رُؤُسِنَا
وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوِي كَوَاكِبُه
وأخيراً يأتى مسلم بن الوليد ، ليغىد من تلك الصور المطروقة ، ولويوجز
تأثيره فى صورة قليلة الفاظها غزيرة معانها^(١) :

فِي عَسْكَرٍ شَرِيقٍ الْأَرْضِ الْفَضَاءِ بِهِ
كَاللَّيلِ أَنْجُمُهُ الْقُضْبَانُ وَالْأَسْلُ

ففى الصورة الأولى ظهر كثافة الجيش ، وقد غطت كثابه معالم الأرض ،
فشلتها جميعاً ، ولم تدع للطير فيها مكاناً للهبوط ، وفي الصورة الثانية تكاد كثافته
تفشى العيون ، وهو يصب أستنه على الأعداء - كالنجوم تتهاوى متوجهة فوق
رؤوسهم ، والمشهد مكرر عند بشار فى تصوير ما تثيره المعارك من غبار فوق
رؤوس الجيش الذى تتهاوى سيفوه على الأعداء تهاوى كواكب الليل المتوجهة وسط
ظلامه اللجي .

ثم تأتى صورة مسلم فيسعير فيها من سابقيه هكرة المشهد ، إذ يأخذ من
الصورة الأولى شطرها الأول ، فالجيش تشرق به الأرض الفضاء ، وفي الشطر
الثانى يأخذ من الثانية والثالثة تشبيه س يوسف الجيش بأنجم الليل تتراقص على
رؤوس الأعداء .

وفي صورة الطير التى سبق عرضها استعار مسلم مادته أيضاً من القديم مما
دفع الأمدى إلى تتبعها فى الموازنة فمسلسلها من شاعر لآخر ، حتى وصل بها إلى
من له حق السبق فى إبداعها وهو الأفوه الأودى فى قوله^(٢) :

وَتَرَى الطَّيْرَ عَلَى آثارِنَا
رَأَى عَيْنَ ثَقَةً أَنْ سَتُّمَارِ
وهو ما ترددت أصداوه عند مسلم هنا فى قوله^(٢) :

قَدْ عَوَدَ الطَّيْرَ عَادَاتٍ وَثَقَنَ بِهَا
فَهُنَّ يَتَبَعَنَّهُ فِي كُلِّ مُرْتَجَلٍ
وقد حرص الأمدى على ذكر تسلسل هذه الصورة بالذات ، لما يلغت النظر
فيها من التكرار عند كثير من الشعراء ، وإن ظل طريقاً فى صورة مسلم أنه لم يقف

(١) ديوان مسلم / ٤٥١

(٢) الموازنة : ٦٢ - ٦٣ .

(٣) الديوان / ١٢ .

بها عند الجانب الموروث ، ولكنه تجاوزه ، مضفيا عليها من قدراته الفنية ما يزيدها جمالا ، من مثل ذلك الاستطراد الذى يستوحى فيه صورة أخرى تعد مكملة لها ، حين يقول ^(١) :

أَشْرَبْتُ أَرْوَاحَ الْمَدَا وَقَلَوْبَهَا
خَوْفًا فَأَنْفَسَهَا إِلَيْكَ تَطْيِيرُ
شَهِيدَتْ عَلَيْكَ تَعَالِيَّ وَنُسُورُ
لَوْ حَاكَمْتَكَ فَطَالَبْتَكَ بِذَحْلِهَا

حيث يجعل الشالب والن سور شهود عيان على ما أحدهه ممدوحه في أرواح الأعداء وقلوبهم ، وهنا تظهر براعته حين يستعيir من الطيور حركتها ، لينقلها إلى نفوس أولئك الأعداء .

وصورة أخرى يستند مسلم من بنائها اللقطى فى قوله ^(٢) :
إِذَا مَا نَكَحْنَا الْحَرْبَ بِالْبَيْضِ وَالْقَنَاءِ
جَعَلْنَا الْمَنَيَا عِنْدَ ذَلِكَ طَلاقَهَا
حيث يستغل الألفاظ فى تصوير دخول جيوش ممدوحه المعركة ، هذه الألفاظ التى ربما يكون مصدرها قول زياد العبدى ^(٣) :

صَفَانٌ مُخْتَلِفَانِ حِينَ تَلَاقَيَا
آبَا بِوْجَهِ مُطَلِّقٍ أَوْ نَاكِحٍ
وَقَدْ شَهِدَ النَّقَادُ لِمُسْلِمٍ بِبِرَاعَةِ التَّصْوِيرِ ، حِينَ جَعَلَهُ مِنْ أَحْسَنِ الْمَحْدُثِينِ
تشبيها فى العرب خاصة فى قوله ليزيد بن مزيد ^(٤) :
يَلْقَى الْمَنِيَّةَ فِي أَمْثَالِ عُدَيْتَهَا
كَالسَّيْلِ يَقْتَدِفُ جَلْمُودًا يَجْلَمُودَ
وَالْجُودُ بِالنَّفْسِ إِذَا أَنْتَ الضَّنَينِ بِهَا
إِذْ يَلْقَى الْحَرْبَ فِي مَثْلِ عَدَتِهَا ، فَيُدْفِعُ الْمَنَيَا بِالْمَنَيَا كَالسَّيْلِ يَقْتَدِفُ جَلْمُودًا
بِآخِرِ ، وَهُوَ يَجُودُ بِنَفْسِهِ فِي الْحَرْبِ أَكْثَرَ مِنْ جُودِهِ بِالْمَالِ ، وَهَذِهِ أَرْقَى مَنْزَلَةٍ مِنْ
مَنَازِلِ الْكَرْمِ .

(١) الصبح المنبى عن حديثة المتتب / ٣٧ - ٣٨ ، الديوان / ٢٢٣
(٢) الديوان / ٣٢٨
(٣) الوساطة : ١ / ٢٢٩ ، ٧٦

(٤) المقد القرىد : ١٢٧ / ١ ، الديوان / ١٥٩ - ١٦٤

فإذا جاء إلى تصوير السيف أثناء القتال رأيناها من خلاله^(١) :
وَبِوَارِقِ الْأَعْمَادِ تَبَدُّو تَارَةً حُمْرًا وَتَخْفَى تَارَةً فِي الْأَرْوَسِ
فهي تظهر في أيديهم حمراء من الدماء، وحين يهبطون بها تغيب في رؤوس
الأعداء ، وتعتمد الصورة هنا على عنصرى اللون والحركة معا فى مسألة احمرارها،
ثم ظهورها واختفائها ، وإن ظل واضحا أنه تأثر هنا فى عنصر الحركة - فقط -
بصورة زهير فى معلقته^(٢) :

فَتَغْرِكُمْ عَرَبُ الرَّحَّا بِشَفَالِهَا وَتَلْقَحُ كَشَافَا ثُمَّ تَتَجَّعْ فَتَتَّئِمْ
 فهو يستثير منها تلك الحركة التى ينطلقها من النباح والإنجاب إلى الظهور
والاختفاء ، وكلتا الصورتين فى وصف المعارك ، وإن اختلف البعد النفسى عند كل
من الشاعرين ، فبينما كان زهير يحذر من الحرب فيعدد مخاوفه من هولها ، كان
مسلم يعتز بوصف ما يحدث فيها من قتال ينتهى لصالح ممدوحه دائمًا .

وتكثر الصور التى يجمع فيها مسلم بين روح التراث وروح التجديد ومنها
قوله^(٣) على مستوى المدح الحربى الذى اتسع لديه على المستوى الجماعى :

لَوْاَنَّ قَوْمًا يَخْلُقُونَ مَيْةً مِنْ بَاسِمِهِمْ كَانُوا « بَنِي جِبْرِيلَ »
قَوْمٌ إِذَا حَمِيَ الْهَجِيرُ مِنَ الْوَغْيِ
جَعَلُوا الْجَمَاجَمَ لِلْسَّيُوفِ مَقِيلًا
إِذَا حِسِّمَ إِلَّا الرَّمَاحُ وَبَيْهَا
خَيْلٌ يَطَانُ بِقَاتِلِ مَقْتُولًا
وَلَقَدْ وَقَعَنَ بِأَرْضِ كَابُلٍ وَقَفَةً
تَرَكَتْ إِلَيْهَا لِلْغُرَازِ سَبَبِيلًا

حيث يمزج فيها بين واقع القتال ومنطق المديح . والرابط بينهما هو صفة
الشجاعة ، وهو يشكل الصورة من عدة عناصر ترتبط بشدة الحرارة فى ميدان
القتال ذلك الذى أحرز فيه ممدوحه انتصارات على أعدائه ، حتى اتخذ من
جامجمهم مقيلا لسيوف جيشه ، بينما تمالت الأصوات ، وكفرت ، ولم تعد ثمة
وسيلة للنجاة من الحرب إلا الرماح فى ذلك المشهد المثير الذى تطا فيه الخيال

(١) الديوان / ١٣٥

(٢) الديوان / ٦٠

المقتولين بأرجلها ، وهي في نفس الوقت تحمل المقاتلين . وهو يوازي هنا بين صورة القاتل على ظهر فرسه وبين جثة العدو تحت أرجله تاكيدا لقصوة ظروف المعركة ومفارقات نتائجها .

ثم يصور ممدوحه عند اشتداد الحرب لا تفارقه إشراقة وجهه ، ولا تغادره

ابتسامته :

يفتر عن افتخار العرب مبتسمـا إذا تغير وجه الفارس البطل^(١)

فابتسمـة هذا القائد هي تعبير عن ثقته بنفسه وجنده بالحرب في الوقت الذي يخشى فيه العدو هولها ، وكذلك يخشى بأسه .

وقد سبق أن رأيناـه يعرض التصوير المادي للسيف ، فيكشف دوره في القتال ليبيـقـيـ التصـوـيرـ المـعـنـويـ بـأـرـزاـ عـنـهـ ،ـ وـمـنـ قـبـلـهـ نـجـدـ منـ الشـعـراءـ مـنـ اـتـخـذـ مـنـهـ رـفـيقـاـ لـلـاقـتـاسـ بـهـ ،ـ قـالـ الحـجـاجـ بـنـ عـمـانـ التـجـيبـ^(٢) :

وَلَا كَانَ إِلَّا مُسْعِدًا لِي عَلَى الدَّهْرِ
وَلِي صَاحِبٍ مَا حَانَى مُذْ حَمَلَتِهِ
شَبِيهِنَّ إِذْهَافًا وَإِنْ كَنَّ فَوْقَهُ
أَنْسَتُ بِهِ مَنْ دُونَ أَهْلِي وَلَوْ غَدَا
ضَجِيعَنَّ فِي قَبْرِي لِمَا هَانَى قَبْرِي
وَمَا خَفَتْ مُذْ يَوْمَ ارْتَدَيْتُ نِجَادَهُ

فـهـوـ يـنـعـمـ بـصـحـبـةـ السـيـفـ ،ـ وـيـضـفـيـ عـلـيـهـ مـنـ الـمـلاـعـنـ الـإـنسـانـيـةـ مـعـالـمـ
الـصـدـاقـةـ ،ـ بـعـيـداـ عـنـ الـفـدـرـ وـالـخـيـانـةـ ،ـ قـرـيبـاـ مـنـ إـسـعـادـ الصـدـيقـ وـنـصـرـتـهـ

وقـتـ شـدـتـهـ .ـ ثـمـ جـاءـ مـسـلـمـ فـقـالـ^(٣) :

عَلَيْهَا فَتَى كَالنَّصْلِ بِيُونِسْتُهُ النَّصْلِ
أَتَتْكَ الْمَطَاطِيَا تَهَنَّدِي بِمَطَاطِي
عَلَى أَمْلِ بِشَجَى بِهِ الْيَأسُ وَالْمَطَاطُ
فَلَمَّا تَحَيَّنَ النَّوْرُ خَرَّيْتَ تَحَكَّهُ

إـذـ رـاحـ يـتـخـذـ مـنـ السـيـفـ أـنـيـساـ كـمـاـ صـنـعـ الـحـجـاجـ حـينـ تـمـنـىـ أـنـ تـسـتـمـرـ لـهـ
مـرـاقـقـةـ سـيـفـهـ حـتـىـ يـؤـنـسـهـ فـيـ قـبـرـهـ ،ـ وـانـ اـخـتـالـ التـوـقـيـتـ الزـمـنـيـ بـيـنـ الصـورـتـينـ ،ـ

(٢) الأشياه والناظائر: ١٧٩ - ١٨٠ .

(١) الديوان / ٩

(٣) الديوان / ٣٦٣

فالأول يطلب دوام المؤانسة لأنه يحميه في فقره ، ويسليه في قبره ، والثاني يفخر بتجسيد علاقة التعاطف بين القائد وسيفه، ويعكس كل منهما رفيقه ومؤانسته إياه في وقت القتال .

وهكذا يمتد تصوير مسلم ليشمل كل ما يتعلق بالحرب ، وأدواتها ، من مشاهد حسية ومعنىَّة ، ولم يكن ليقنع منها إلا بعرضها كاملة ، فيرسم الجو الذي يكتنفها ، ويساعد على تمثيلها ، ملائماً في ذلك بين معنى الصورة وملبيعة الأنفاس التي يستخدمها في أدائها ويشكلها من خلالها :

ثُمَّ اسْتَقَلَّتِ بِالْحَتْوُفِ رِتَاحًا
وَالْخَيْلُ فِي لَيْلٍ مُسَدَّدٍ مُبَسِّرٍ^(١)

فهو يستخدم هذه الأنفاس شديدة الإيقاع ، يمكن للقارئ أن ينصت إليها ، ثم يفرغ حين يسمع من بينها صليل السيف ووقع الرماح ، تركيزاً منه على مشهد القتال مما يكشف عن قدرته على تصوره وتصوирه ، ويزيل طاقاته وأدواته الفنية التي سخرها في خدمة هذا التصوير .

* * *

، (١) الديوان / ١٣٤

(٦)

لوحة الرثاء

(ذاتية الأداء ومرجعية الموروث)

من الممكن - مبدئيا - تقسيم صورة الرثاء إلى صورة مطبوعة وأخرى مصنوعة ، باعتبار ما تبيّن عنه ، وما تتطق به من صدق العاطفة ودقة الشعور أو زيف التجربة وافتعمالها . والصورة المصنوعة تأتي من جرى الشاعر وراء اختيار اللفظ وصقل الدبياجة ، إلى درجة الإسفاف الذي يحاول به أن يغطى زيف تجربته . ولم يعد مسلم صدق التجربة في هذا المجال ، كما لم يفتقد استلهام الصورة التراثية فيه أيضا :

قبر بيرذعة استسر ضريحه
خطرا تقاصرا دونه الأخطار
سلكت بك العرب السبيل إلى العلا
حتى إذا سبق الردى بك حاروا
تقضت بك الأخلاس نقض إقامة
 واسترجعت تزاعها الأمصار^(١)

حيث أخذ الصورة من قول النابغة :

وإن يملأك النعمان تقرّ مطيّة
وتخبأ في جوف العباب قطوعها^(٢)

فهو يصور قبرا بهذا المكان اشتمل جوفه على عظيم من العظام ، رفيع المكانة جليل الخطير يتقدّر عنده كل جليل عظيم ، وهو يتحدث إلى ذلك العظيم بضمير المخاطب مما يزيد الصورة تأثيرا على نحو ما حلله المرزوقي في تعليقه على الموقف « ولقد قعد الناس بعد موتك عن الاجتناد يائسا مما يطمع فيك ، أو يرجى منك ، فتفضوا أحلاس رواحلهم نفض من يقيم في بلاده وبطرح الترحال ، وهذا انصرف من كانوا على بابه إلى أوطانهم ناضجين أيديهم من ينطّف عليهم

المقطوع : جمع قطع وهي الطنفses تكون تحت الرجل على كتفه البعير .

النَّزَاعُ : جمع نَازِعٍ وهو البعيد والتَّرَيْبُ .

(١) الديوان - ٢١٣ - ٢١٤ (٢) الموازنة : ١ / ٧٧

أو يصطبونهم ، وينظر إليهم فكانوا هم وداع الأمصار عنده مدة مقامهم ببابه
فارجعهم «^(١)» .

ثم يستكمل اللوحة بختام ملائم للموقف قائلاً :

فَادْهَبْ كَمَا دَهَبْتَ غَوَادِي مُزَّنَةٍ أَثْنَى عَلَيْهَا السَّيْلُ وَالْأَوْعَارُ^(٢)
فيقول اذهب لوجهك ، والآلوك منشورة ، وصنائعك محمودة مشكورة ، وأثارك
كأثار السحب ، قد أغاث الناس بأمطارها ، فإذا أقلعت ترى أهل السهل والوعر
يشرون عليها .

فالمرثى - كما رسم الشاعر صورته - كان دليلاً للعرب في اكتساب المعالي
وابتها المكارم، فهو قائدتهم الذي يؤثر فيهم فقدمه ، حتى إذا هقدوا إرشاده تحرروا
فلم يهتدوا ، وضلوا هلم يرشدوا ، وهم كانوا يتسبّثون به ويلتزموه ، حافظين بقائهم
فجاء الردى يطلبيه ويختاره ، فانتهز الفرصة في السبق به ، واجتذابه من أيديهم ،
والفوز به من دونهم «^(٣)» .

ولعل أصدق ما ننتظره من صور الشاعر في موقف الرثاء هو ما يقوله في
عزيز عليه يفارقه ، فعنده ينزع الشاعر عن أي غرض نفعي من وراء شعره ، وفي
رثاء امراته يقول مسلم «^(٤)» :

**حَنِينٌ وَيَاسٌ كَيْفَ يَجْتَمِعُانِ مَقِيلًا هُمَا فِي الْقَلْبِ مُخْتَلِفَانِ
غَدَّتْ وَالثَّرَى أَوْتَى بِهَا مِنْ وَلَيْهَا
إِلَى مَنْزِلِ نَاءٍ لِمَنْ يَنْكِدَ دَانِ
فَلَا وَجَدَ حَنِينَ تَنْزِفُ الْعَيْنَ مَائِهَا
وَتَعْتَرِفُ الْأَحْشَاءُ وَبِالْخَفْقَانِ**

هنا تظهر عاطفة الشاعر وبين صدقه دون افتلال أو رباء ، حيث يستذكر
اجتماع حنينه إلى زوجته مع ياسه لفقد إياها ، بعد أن رأى الثرى يتلقفها ليسكناها
منازل تراها عينه قريبة في عالم الواقع ، بينما هي - في الحقيقة - بعيدة عنه ، فلا
يبيّن أمامه إلا أن يبكّها ، وينزف دموعه حزناً عليها ولما لفراقها .

(١) المرزوقي . شرح ديوان الحماسة : ٩٤٤ / ٢ .

(٢) الديوان / ٤٤ .

(٣) شرح ديوان الحماسة : ٢ / ٩٤٦ - ٩٤٧ .

(٤) الديوان / ٢٤١ .

والمشهد الجزئي في البيت الثاني قريب من قول الشاعر عبد الله بن ثعلبة الحنفي^(١) :

هُمْ جِيَرَةُ الْأَخْيَاءِ أَمَا جِوَارِهِمْ فَدَانِ وَأَنَا الْمُلْتَقَى فَبَعِيدٌ

والمشهد الأول من نفس البيت قريب من قول موليك المزموم^(٢) :

صَلَّى إِلَهُ عَلَيْكِ مِنْ مَفْقُودَةِ إِذْ لَا يُلَامُكِ الْمَكَانُ الْبَلْقَعُ

وقد رثى مسلم «يزيد بن مزيد» في صورة مؤثرة أجاد فيها^(٣) :

أَحَقَ أَنْهَا أَوْدَى «يَزِيدُ» تَأْمَلْ أَيْهَا النَّاعِي الْمُشَيْدُ

تَأْمَلْ هَلْ تَرَى الْإِسْلَامَ مَالَتْ دَمَائِمَهُ وَهَلْ شَابَ الْوَلِيدُ

وَهَلْ تَسْقِي الْبَلَادَ عِشَارَ مُرْزَنْ بِدِرْهَمَا وَهَلْ يَخْضُرُ عُودُ

فَأَنْ يَهْلِكَ «يَزِيدُ» فَكُلُّ حَسْنَيَّةِ أَوْ طَرِيدُ

الْمَتَقْجَبُ لَهُ أَنَّهُ جُنُودُ

فهو يختار الصورة من بين مجموعة زوايا تؤدي كل منها وظيفة ملائمة للموقف الحزين ، حيث يستبعد -لحظة افعاله - أن يموت «يزيد» ويرى في موته مدعاه للتأمل ، فيطرح علامات التعجب ، وعدم التصديق من خلال الالتفاظ التي تؤلف الصورة ، فهل مالت دعائم الإسلام ، وهل شاب الوليد ؟ أم جفت الحياة ؟ فإذا كان أى من هذا قد وقع فليقتنع الشاعر - آنذاك - بموت يزيد ، وليؤهله نفسه لما يتذكر قومه من هلاك وانتهاء بعد فقد القائد الذي أخضع المنايا وسخرها في مساعدة حشوده ، فإذا بها تخونه ، وتقدر به فتنقتله ، وتنقتلك به - على حد تصويره - في مشهد أليم لم يكن منتظرا ولا متوقعا . فالصورة تفيض من خلال مبالغة مقبولة من الشاعر الحزين الذي عاش تجربته في هذا الموقف أشد ما تكون ألما وحسنة . وهو ما يعكسه في صور أخرى تبدو جديدة لديه في نفس الوقت مما يعكسه قوله^(٤) :

(١) المرزوقي . شرح ديوان الحماسة : ٩٤٣ / ٢

(٢) المصدر السابق : ٩٤٤ / ٢

(٣) الديوان : ١٤٧ - ١٤٨

(٤) الديوان : ٣٢.

أرادوا ليخفوا قبره عن عدوه **فطيب تراب القبر دلّ على القَبْر**
حيث يجعل القبر مُصِراً على إبراز محسن الميت ، فت遁ون منه رائحته فتهدى
إليه كل من يسير بجواره ، وإن كان الذين واروه التراب قد حرصوا على إخفاء هذا
القبر عن عدوه ففشلوا محاولاتهم أمام طيب رائحته ، التي أرشدتهم إليه
ودللتهم عليه .

* * *

**خلاصة حوار حول
الإطار التاريخي
للصورة
وطابعها الت כדי**

على الشاعر - شأنه شأن أي إنسان آخر - أن يهتم بالمجتمع الذي وجد نفسه فيه ، فهو يستطيع أن يعطي ذلك الإحساس الأليف الجديد الكامل بالأشياء . والشعر جزء من الحضارة إذ هو - بالطبع - خطط في نسيجها الواسع ، وهو - كغيره من ملابسات الحياة - يرقى مع الحضارة التي تعدد - من طفولتها إلىشيخوختها - صناعة الإنسانية لنفسها .

وعلى هذا يجب ألا ينظر إلى حركة الشعر الحقيقة وسط الركام الموروث فقط أو الارتباط بسياسة أو الأخلاق والعادات العامة الشائعة فحسب ، أو الارتباط بحركة التطور الحضاري وحدها ، بل يجب أن تكون النظرة متكاملة شاملة كل هذه الجوانب ، ليصبح الشعر عملاً إبداعياً يجد فيه الشاعر عزاء وخلاصه ، بما يظهر فيه من الجدة والطراقة .

وللشاعر أن يأخذ من إبداع القدماء ، وله أن يضيف إليه ، وفي أسوأ الأحوال عليه أن يعيد عرضه في إطار جديد يسمح بظهور الآثار في موقف حتمي لها . ومسلم من أبناء القرن الثاني وأدبائه الذين عرفوا « نعماً ورفاهية لم يعرفها من تقدمهم من الشعراء ، وعاشوا في هذه الرفاهية حيناً ، فمن حقهم أن تتحكم في تعبيرهم ما دامت مستحکمة في حياتهم »^(١) .

ولقد كان التصوير أصلاً هاماً في فن الشعر العربي بوجه عام ، ابتداءً في ذلك من الجاهلية بأدواتها التصويرية البسيطة من تشبيهه واستعارة حرصاً على الاقتراب من الحقيقة ، ومروراً بمراحل أدبية أخرى لعبت فيها حركات التجديد

^(١) أحمد الشايب . الأسلوب ١٢٢ .

دورها في التصوير الشعري ، ووقوفاً عند ما ورد على ألسنة المحدثين من شعراء بنى العباس الذين لونتهم الحياة العقلية والاجتماعية الجديدة « وانهى الأمر بالشعر إلى الانحراف. الواضح عن الوضع القديم الذي عهدناه عليه ، فقد نشأ في صور هذا العصر الغلو والمبالغة اللذان ظهر فيهما أثر الذوق الجديد ، فعرضت الصور بشكل مختلف عنها من قبل ، حتى أصبحت ترتبط - إلى حد كبير - بهدف الشاعر الذي تمثل في الجدة والإبداع والتخييم والتظيم » (١) .

وهذا ما استلزمته طبيعة العصر المادية الفكرية ، فنشاع التعبير الجديد والتصوير الحضري في شعر يقوم على التزاوج بين الأفكار ، وتوليد المعانى المستطرفة ، والفووص وراء الفكر في عصر الحضارة والثقافة الحافلة بالموضوعات الخصبة المتوعة والمبتكرة « ظهر الإهراط في الزخرف ، والإسراف في المبالغة ، والميل إلى الصناعة البينانية ، ولعل منشأ ذلك هو هذه الحضارة الجديدة التي تسربت إلى الأمة العربية ، فظهرت صورتها متکلفة في إنتاجهم الأدبي ، وفي تصوراتهم الخيالية » (٢) .

ولعل الصورة الجديدة التي واكبته حضارة هذا العصر قد ظهرت في ثوب قثيب ، متعدد الألوان ، فتجاوزت شكل تحديد الأشياء بظروفيها المادية وملابساتها الحسية ، وراح تحنيت تحديد حدودها المعنوية ، والرمز الذي تشير إليه أو المعنى الذي يمكن للإنسان أن يكتشفه وراءها « انقسم الأدباء في الحضارة وشاركوا في لهوها الخليل ومجونها السافر ، مما مكن لهم من تصويرها في جميع أوضاعها ، فوصفوها في مظاهرها الرايحة ، وفي مياديلها الوضيعة ، وملا شعراً التحريض على متع الحياة ، وتحسين الخلامة والمجون في صراحة مكشوفة ، وعرى فاضح ، وابتدا مهين » (٣) .

أثر هذا التغيير الواسع في تفكير الشاعر العباسى وعقله ، فاكتسبت معانى الشعر دقة التصوير ، واستبانت الجديد من الأفكار ، وأكثر الشعراء من الإبداع في التصوير ، والإغراق في الخيال ، وتركيب التشببهات والاستعارات والأوصاف ، فـ

(١) د. محمد عبد العزيز الكفراوى . الشعر العربي بين الجمود والتطور ١٩١ .

(٢) د. عبد الحميد حسن . الأصول الفنية للأدب / ١١٥ .

(٣) د. محمد عبد المنعم خفاجى . الحياة الأدبية في مصر العباسى / ٣٢ .

جنوح منهم إلى المبالغة والإغراء والفلو ، والاستهانة والتغلغل في دقائق الأغراض والخيالات .

وكانت النتيجة الطبيعية لهذا كله أن حاول الشعراء - في معظم صورهم - الانصراف عن المعانى البدوية ، أو الحضريـة المتأثرة بالبداوة إلى معانٍ حضرية صرفة ، أصبح لها صداتها في أختيـلـهم ، ووسائل تصويرهم ، ولكنـهم لم يحققـوا في ذلك كل النجاح .

وقد أثر كل هذا في الشعراء المحدثـين إذ جعلـهم - يتزعمـهم هنا مسلم - أكثر ابتداعـاً للمعـانـى ، وألطفـاً مـآخذـاً ، وأدقـاً نـظـراً ، لأنـهم رأـوا ما لم يـرـ المتقدمـون ، فأحسـنـوا صـوغـ المعـانـى الـقـديـمة ، وزـادـوا عـلـيـها ، فـي نفسـ الـوقـتـ الذـي آتـوا فـيهـ بالـمعـانـى الـجـديـدةـ والـصـورـ الـحـضـارـيـةـ ، فـتمـيزـ عـصـرـهم بـجـدـةـ التـصـوـيرـ والـتـقـنـنـ فـيهـ ، وسمـوـ الـخـيـالـ وـاسـطـاعـ آفـاقـهـ ، حيثـ رـأـوا من خـلـالـ اـطـلـاعـهـمـ عـلـىـ ما نـقـلـ إـلـيـهـمـ منـ الثـقـافـاتـ الـأـخـرىـ أنـ طـاقـاتـ الـخـيـالـ أـوـسـعـ مـاـ أـدـرـكـهـ الـقـدـمـاءـ وـهـمـ يـسـتـطـعـونـ بـهـذهـ الـمـلـكةـ أـنـ يـرـوا الـأـمـرـ رـوـيـةـ شـامـلـةـ مـكـامـلـةـ وـإـنـ كـانـ لـاـ يـنـكـرـ أـنـ تـأـثـرـهـمـ بـالـمـورـوثـ قـدـ حـدـدـ هـذـهـ الـمـفـاهـيمـ عـنـهـمـ - عـلـىـ الـأـقـلـ عـنـ دـمـرـ مـسـلـمـ - حـيـنـ فـشـلـ فـيـ التـخلـصـ مـنـ

الـتـرـاثـ يـنـفـسـ الـقـدـرـ الذـي تـشـبـثـ بـهـ بـعـيـالـ الـحـضـارـةـ .

لـقدـ حـقـقـ الـقـدـمـاءـ تـفـوقـاـ فـيـ مـتـانـةـ التـعـبـيرـ وـصـحةـ الـأـداءـ ، وـسـلـمـواـ مـنـ قـصـورـ الـمـلـكةـ الـلـفـوـيـةـ ، ثـمـ جـاءـ دـورـ الـمـحـدـثـينـ فـيـ تـحـقـيقـنـ مـزـيـةـ الـمـعـنـىـ ، وـالـإـبـادـةـ فـيـ الصـورـةـ عـنـ طـرـيقـ التـحـلـيقـ فـيـ سـمـاءـ الـخـيـالـ وـأـنـسـاقـ الـفـكـرـ وـمـيـادـيـنـهـ . فـقـيـ مـطـلـعـ الـدـوـلـةـ الـعـبـاسـيـةـ بـهـرـ الشـعـرـاءـ بـالـحـيـاةـ الـجـديـدةـ ، فـانـغـمـسـواـ فـيـهـ وـفـتـحـواـ لـهـاـ قـلـوبـهـمـ ، وـوـصـفـواـ مـظـاهـرـهـاـ عـنـ شـعـورـ صـادـقـ ، وـغـلـبـتـ عـلـيـهـمـ حـيـاةـ اللـهـوـ فـوـصـفـواـ حـيـاتـهـمـ الـمـاجـنـةـ ، وـظـهـرـتـ طـبـقـةـ الـلـاهـيـنـ مـنـهـمـ ، يـرـفعـ شـعـارـهـاـ أـبـوـ نـوـاـسـ وـمـسـلـمـ بـنـ الـوـلـيدـ ، وـأـصـبـحـ مـنـ ضـرـورـاتـ الصـورـةـ لـدـيـهـمـ أـنـ تـعـبـرـ عـنـ شـعـورـ صـادـقـ تـخـتـلـجـ بـهـ نـفـسـيـةـ الشـاعـرـ ، لـقدـ كـانـ الـآـثـارـ الـشـعـرـيـةـ لـهـذـاـ الـعـصـرـ إـلـىـ حدـ ماـ - مـرـأـةـ صـادـقةـ لـأـحـوالـهـ ، وـمـاـ كـانـ يـجـرـىـ فـيـهـ مـنـ شـئـونـ ، فـقـدـ أـسـرـفـ النـاسـ فـيـ شـرـبـ الـخـمـرـ فـاـفـتـنـ الشـعـرـاءـ فـيـ وـصـفـ الـخـمـرـ وـكـوـسـهـاـ ، وـتـخـيـرـ النـاسـ السـقـاءـ مـنـ الـفـلـمـانـ ، فـوـصـفـ

الـشـعـرـاءـ السـقـاءـ ، وـتـفـزـلـواـ فـيـ الـفـلـمـانـ ، وـوـلـعـ النـاسـ بـالـصـيـدـ وـغـيـرـهـ ، فـفـتـحـ الـمـجـالـ

وـاسـعـاـ لـخـيـالـ الشـعـرـاءـ فـيـ شـتـىـ الـأـبـوابـ .^(١)

^(١) دـ. أـحـمـدـ فـرـيدـ رـفـاعـيـ . عـصـرـ الـمـائـمـونـ : ٤٠٩ / ١ .

ومحك الدفاع هنا عن مسلم وشعراء عصره أنهم لم يكونوا عالة على تراث الجاهليين ولا شيء سوى ذلك بل نجحوا في أن يعطوا « صورة صادقة للأحداث التاريخية والاجتماعية التي تعرض لها العصر ، ودرجة حساسية العصر مختلفة بين كل شاعر وآخر ، وما هي إلا عبارة عن مقدار تجاوب الشاعر مع عصره ، وكيفية ذلك ، وهذه نظرة فردية يؤدى التعميم فيها إلى إنكار الكثير من حقائق الفرد ، فلا تتخد أداة للحكم على ذوق العصر إلا بعد استقراء وإجماع »^(١) .

على أن هذا لا ينفي التشابه بين شعراء العصر ، إذا أدركنا أن الإطار الشعري العام له هو من تشابه صنع المجموع الذي يتاثر - بدوره - بالإطار الثقافي العام للحياة الجديدة ، ومعنى ذلك أن الشاعر خاضع لظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية خضوعه لظروف اللغة والمصر : « فمن الطبيعي أن يتشاربه الشعراء مادام إطاراتهم الثقافية يكاد يكون واحدا ، وقد توصل بعض قيادة العرب إلى فهم تأثير الإطار الشعري ، وبعض نواحي الإطار الثقافي ، كما ظهر عندهم معنى التوارد وهو لا يتصل بتوعى التذكر ، وإنما يتصل بالإطار الثقافي »^(٢) .

فالثقافة والمجتمع والذات عناصر كلها تحدد موقف الحياة من القديم والحديث « على أننا نستطيع أن نلمس آثار قيود أخرى ، وهناك الإطار الثقافي العام للشاعر لا إطاره الشعري فحسب الذي اكتسبه من ثقافته الفنية ، بل الإطار الذي تتدخل في تحديده ظروف البيئة الاجتماعية وظروف العصر بوجه عام »^(٣) .

وهكذا تنازعت الصورة العباسية عوامل متعددة من القديم والجديد على السواء ، فالحياة العباسية هي امتداد للحياة العربية ، تأثرت بمؤثرات العصر ، وما ساده من حضارات مجاورة للدولة العربية ، مثلت كلها عنصرا من عناصر فن الشعر حيث صارت الروح الجديدة المترفة في حاجة إلى من يصفها ويصورها ، فعلى الشاعر أن يبحث عن أداة تصويرية تتناسب مع مهارته الفنية المكتسبة ، تساعده على القيام بهذا العبء الحضاري الجديد ، « إننا لا نعدم محاولات لدى بعض

(١) د. أحمد كمال زكي . الحياة الأدبية في البصرة / ٢٦٥ .

(٢) د. محمد مصطفى هداية ، مملكة السرقات الأدبية في النقد العربي / ٢٨٠ .

(٣) د. مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفنى في الشعر خاصة / ٢٨٠ .

الشعراء للتفنن في الأغراض ، ولكنهم يحافظون في بناء القصيدة على الأوضاع الموروثة عند الأقدمين ، من التزام الروى الواحد والبحر الواحد ، ومن الافتتاح بالغزل ووصف الديار ، ووصف الرحلة وما إلى ذلك ، مما يمهد به لل مدح أو للهجاء أو غيرهما ، وثئن أجروا تغييرًا أو تجدیداً فيترك الابتداء بذكر الأطلال حيناً إلى وصف القصور والخمور ، وفي الحرص على التنااسب والترابط بين أجزاء القصيدة أحياناً أخرى ، ومراوغة الترتيب في التركيب ، والإكثار من النظم على البحور الخفيفة من ناحية ثالثة ، والميل إلى هجر الغريب من التراكيب والألفاظ ، واعتماد المذهبية والوضوح ، والتزام البديع وأساليب البيان التزاماً ، والاستكثار منها ، وبالجملة قد غلبت الصنعة على الشعر ، وأخذت هذه الصنعة تزداد وتتمو إلى أن أصبح الشعر في أواخر العصر العباسي زخرفة مقيمة »^(١) .

هذه الزخرفة التي سعى الشعراء العباسيون إلى تحقيقها من خلال ديباجة حضرية ، لا تمت بصلة إلى شبه جزيرة العرب إلا في استمرار اللغة أداة للتصوير بل هي مرآة الحياة في بغداد والكونية والحواضر الإسلامية المترفة » ولم تسخ الديباجة الجديدة سابقتها ، ولم تستهو من الشعراء إلا نفراً يسيرون من الذين لا يمتنون بحسب إلى شبه جزيرة العرب ، وليس لهم فيها ذكريات ، ولا رفات ، وهنا تقرر أن طابع الشعر الجاهلي زال في تلك الناحية عند بعض الشعراء ، وأن الشعر العربي أصبح متقاوتاً في النهج تتنازعه ديباجتان ، وإذا لم يكن استبدال ديباجة بأخرى أمراً عظيم الخطأ فإن هناك تجديداً استهوي غير قليل من الشعراء ، وطفى على الشعر أولاً ، ثم على النثر ولازم الأدب العربي قروناً طوالاً »^(٢) .

وعلى هذا سجل الشعر العربي ازدواجية فنية متميزة لم يعرفها من قبل «فكل شاعر شخصيتان فنيتان : شخصية يلقي بها أصحابه ورفاقه في مجالسهم الخاصة ، كما يلقى بها أفراد الشعب في حياتهم الشعبية العامة ، وهي شخصية لا تكلف فيها ولا تصنع ، وإنما هي صورة صادقة من نفسه ، وتعبر حر عنها لا تعدد

(١) حنا الفاخوري . تاريخ الأدب العربي / ٣٦٩

(٢) طه إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب / ٩٩

قيود ، ولا تقف أمامه سود ، وشخصية يلقى بها الطيبة المستينة في المجالس الرسمية التي تجمعها بها قصور الخلفاء والأمراء والاشراف ، وهي شخصية يحاول صاحبها أن يرتفع بها إلى مستوى هذه الطبقة المستيرة ، يجعلها تقرب منها لتناول رضاها وأعجبابها حتى لو أدى به الأمر إلى التكلف والتصنّع ، وإقامة السدود والقيود في سبيل انطلاقها^(١) .

ولقد جذب هذه الأزدواجية أو صراع القديم والحديث معظم شعراء العصر . ولم يستطعوا تحلاًّ منها ، مما أدى ببعضهم إلى « الشعور بالغرابة والانفصال مما تضمن بدوره نوعاً من السخرية التي ولدت في العصر العياسي ، فصارت لها دلالتها وقيمتها ، وقد تناولت السخرية كل شئ حتى القيم الدينية أرسخ القيم في الحياة والروح ، واستخدم الشعراء مصطلحاتها ، وألفاظها ، وتقلوها إلى إطار آخر : أضافوا صفات القدسية على الهو - المقدس الجديد - هو في آن واحد ما ينافق الموروث ، وما يلي حاجه الروح في اللحظة الحاضرة ، وتجلّ المقدس الجديد أكثر ما تعلي في الخمر كما نرى بشكل خاص عند أبي نواس »^(٢) .

وهكذا بنيت الحضارة الجديدة في أرض بعد عهدها بالبداوة ، واختلفت عليها حضارات كثيرة ، وأتاحت لها الطبيعة من خصب الأرض وتراثها ، واعتدال الإقليم ، وصفاء الجو ما يجعل الحضارة سهلة ميسورة قابلة للنمو والرقى في وقت سريع « ولم يكن خلفاء بنى العباس يحبون البدائية ، ولا يحنون إليها ، ولا يتكلّفون في قصورهم عيشة أهلها ، وإنما قطعوا بينهم وبين هذه العيشة كل صلة ، واتخذوا لأنفسهم من ملوك الفرس مثلاً يحتذونها في ضروب الحياة »^(٣) .

ويصبح وارداً بعد كل ذلك تمرد شاعر الصورة الحضارية على النمط التقليدي القديم الذي التزم تحري المحسوسات . ونقلها مجسّمة كما هي في الطبيعة ، بكل ما فيها من مادية حسية بلا حركة أو حياة إلا إذا كان المشهد

(١) د. يوسف خليف . حياة الشعر في الكوفة / ٦٩٢

(٢) أدونيس . مقدمة « ديوان الشعر العربي » / ن .

(٣) د. طه حسين . المصر العياسي الأول / ١٣٧

متحركاً بذاته ، كما هو الحال في مشاهد الصيد « ففيها تقلل الحركة كما هي في المشهد ، دون أن يتدخل فيه ، وكأنه لا علاقة له بما يصف ، وتلك ميزة غالبة في الشعر الجاهلي تميزه مثلاً عن الشعر العباسى الذى اتصف بالحركة والحياة اللتين يبعثهما الشعرا فى الجوامد والمعنويات وإن أمكن نقله بدقة ووضوح »^(١) .

لقد جاءت المعانى الجديدة كثيرة ، وفيها من الجمال شيء كثير ، وقد فطن النقاد القدامى إلى هذه الناحية في الشعر عامه ، فتحدثوا عما أسماه بالتوليد والاختراع والإبداع في المعانى ، وصار التوليد أن « يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، ولا يقال له « سرقة » إذا كان ليس آخذنا على وجهه ، أما الاختراع فخلق المعانى التي لم يسبق إليها وأما الإبداع فالإتيان بالمعنى المستطرف الذي تجري العادة بمثله »^(٢) .

ولقد تحقق للشعر العربي هذه المرحلة التي عبر فيها الشاعر عن عواطفه ، وأظهر فيها شخصيته ، فتعمت الشعر فيها بروح جديدة فيها حرية وفيها دعابة وفيها صدق في تمثيل الحياة ، وهذا كله قبل أن يصبح هذا الشعر الفنائى نفسه تقليدياً لا يمثل الطبيعة أو الحياة ، فأماماً بين شعراً البلاد فقد ظهر شعر غنائى عاطفى شابه شيء من المجنون الظريف ، وحلت منه الموسيقى الحسية والتحايل الأدبي محل حرارة العاطفة الخالصة التي كانت تحسها في الشعر القديم^(٣) .

وعلى هذا تحددت معالم التجديد في الصورة الشعرية ، بما عززها من الإغراء في الخيال والمبالغة في أداء المعانى ، والإكثار من الاستعارات والكتابات وتکاد هذه المظاهر تكون عامة عند شعراً العصر العباسى « ولقد ظهر الخلاف بين الشعراء والمحدثين ، وكان خلافاً خصباً ، لأن أنصار الجديد أقدموا غير خائفين ولا وجلين ، فوصفوا لنا الحياة الجديدة تفاصيلها ومجملها ، ومع هذا يقيت القصيدة كما كانت معتمدة على وحدة الوزن والقافية والأغراض ، ولم يكن تجدها

(١) د. إنعام الجندي . دراسات في الأدب العربي / ٢٣ - ٢٤ .

(٢) العمدة : ٢٢٤ / ١ - ٢٢٥

(٣) هـ . جب . الأدب / ١٥٥

جوهريا ولا مطربا ، وإنما هو التجديد الذى يكفى ليشعرك بالفرق بين العصر القديم والعصر الجديد «^(١)».

وهكذا جاء المحدثون « هنظروا إلى مفاسس الفطن ، ومعادن الحقائق ، ولطائف التشبيهات ، فلحكمو سيرها ، وساروا إليها بالفكر الجيد والغريزة القوية ، وقد التقى بهما طرقاً العربية في منطقة البداوة الزائلة ، ومفتاح الحضارة الثابتة ، فاصبح شعرهم خلقاً جديداً ، ووقف شعر من قيالهم عند الاستشهاد بألفاظه ، حتى لتجز اللقطة الواحدة قصيدة بطولها »^(٢).

ولعل هذا التقرير الطويل عن ظروف العصر يمكن أن يوظف لخدمة موضوع هذه الدراسة حين يكشف عن دور البيئة حين تؤدي للشاعر موضوعه ، فيعطيه معانيه وصورة ، مستعيناً بقدراته على الخلق والكشف « إن قيمة البيئة المادية ليست في الموضوع الذي تبذل للشاعر ، بل في الصورة التي تمده بها للتعبير عن انفعالاته »^(٣).

فالشعر ليس تعبراً عن الواقع بواقعيته المطلقة ، بل إن الواقع هو مادة الفن الأولى ، يفتدى منها ويقتبس ، ولكنه لا يخضع لها خضوعاً تاماً ولا يذعن لحدودها ومظاهرها ، وإنما يحاول أن يدرك من خلال العالم الفكرى والحسى عالماً آخر فوقها ، أو وراءها ، فالفن هو محاولة نفسية لإحياء العالم الذى لا حياة فيه ، ونقله من أشكاله الثابتة المترددة إلى أشكال تتجدد بتجدد الانفعالات النفسية التي تحل فيها وتبدعها ، ومن هنا كان الفن انتخاباً قبل كل شئ ، فالواقع الحضارى يكشف عن جوانب هامة من طبيعة التجربة الاجتماعية التى يعبر عنها الشاعر من خلال حدود زمنية ومكانية ، تضيق علينا ، وتتسع أحياناً أخرى ، حين تتنازعه نفسه مع القيم والتقاليد والمبادئ التى شهدتها عصره .

ويعد مسلم بن الوليد نموذجاً داخلاً في عدد هؤلاء الذين تمسكوا بالاتجاهات الجديدة ، ومحاجزاً عن التخلص من الصورة القديمة ، فله مقطوعات

(١) د. طه حسين . المصر العيسي الأول . القرن الثاني : ٢ / ١١٦

(٢) مصطفى الرافси . تاريخ أداب العرب : ٣ / ٤٥

(٣) د. إيليا حاوي . نماذج في النقد الأدبي : ٨٨ / ٨٨

فـي المديح يرد فيها عنصر التجديد اللغظى فـي الصورة ، وله قصائد فى المديح بلا مقدمات ، وله افتتاحيات بمقدمات خمرية بدلا من المقدمات الطللية الموروثة التي تلح على وصف الرحلة إلى الممدوح ، وقد سبق فى عرض نماذج الصورة التراثية عنده عرض نماذج أخرى تكشف أبعاد الجانب الحضارى فيها ، وإن كان الموقف هنا يحتاج إلى بيان نماذج أخرى فى هذه الأغراض التجددية بصفة خاصة إلا أننا آثرنا أن نترك درسها للفصل الخاص بالتشكيلات الجمالية الجديدة فى الصورة عنده .

وعلى آية حال فقد عاش مسلم عصره بكل أبعاده الحضارية كما عايش شعراء عصره وما أحيطوا به من قيم فنية جديدة ، فقد اتفق يوما أنلقى رسولا لأبي نواس يحمل رقة إلى عنان وفيها هذه الأبيات :

لَا تَأْمِنَ عَلَى سِرْرٍ وَسِرْكُمْ
غَيْرِي وَغَيْرِكَ أَوْ طَئِ الْقَرَاطِيسِ
أَوْ طَيْرَ فَيْرُودَجَ إِنِّي سَائِعُهُ
فَدْ كَانَ صَاحِبَ تَالِيفٍ وَتَسْسِيسِ
وَكَانَ هُمُ سُلَيْمانَ لَيَذْبَحَهُ
لَوْلَا قِيَادَتَهُ فِي أَمْرِ بَلْقَيْسِ
فَأَخْذَ مُسْلِمَ الرِّقْمَةَ مِنَ الرَّسُولِ وَخَرَقَهَا ، فَانْصَرَفَ الرَّسُولُ إِلَى أَبِي نواس
فأخبره برقمته فقال أبو نواس :

لَمْ يَمْتَّعْ عِنْدِي عَلَى تَحْرِيقِ قِرْطَاسِ
إِلَّا فَتَى قَلْبِهِ مِنْ صَخْرَةِ قَاسِي
وبلغت أبياته مسلما فعارضه فقال :

يَا مَنْ يَلْوُمُ عَلَى تَحْرِيقِ قِرْطَاسِ
كَمْ مَرَّ مَثَلَكَ فِي الدُّنْيَا عَلَى زَاسِي
فأجابه أبو نواس :

مَادَّا أَرَدْتَ إِلَى تَحْرِيقِ قِرْطَاسِ
هَلْ كَانَ عِنْدَكَ فِي الْقِرْطَاسِ مِنْ بَاسِ
فهذه المعارضات كما ذهب إلى ذلك الدكتور زكي مبارك (١) تبدو تافهة حين يقبل عليها القارئ وهو خالي الذهن من ألوان الحياة في ذلك العصر ، ولكن الذين

(١) الموازنة بين الشمراء / ٣٩٧

سايروا تطور التقاليد الأدبية يرون مسألة الرسائل الفرامية كانت يوماً من المشكلات .

ولا يهمنا في هذا المقام أن نصل إلى نفس النتيجة التي وصل إليها الدكتور مبارك أو غيرها ، بقدر ما يصبح مهما لنا أن نكشف عن طبيعة علاقة الشاعر بمعاصره ، خاصة حين يحاول من خلال هذه العلاقات إبراز أحسن ما يملك من صور العصر الجديد ومعطياته الحضارية وقيمه الفنية ، سواء أكان ذلك في صورة غزلية أم في مراسلات مع شاعر معاصر له أم ما يشبه ذلك من مواقف فنية أو اجتماعية .

لقد استطاع مسلم - كما يظهر في شعره - أن يرسم كثيراً من الصور الفنية التي حفل بها ديوانه ، فتتواءم تلك الصور بتوع الأغراض التي وردت فيها . ويبدو أن هيمنة الصورة الشعرية على قصائده جاءت بنفس القدر الذي هيمن عليه فيه التراث ، وبرزت فيه الصورة الموروثة بوجهها المميز ، فأصرت على أن تحتل موقعاً بازراً بين مصادر الصورة الفنية في شعر واحد من أعمال الشعراء المحدثين .

كما حاول مسلم أن ينتمي في صوره ، جاعلاً منها أحياناً مصادر أولى لإبراز عواطفه وأفكاره ، بحيث تأخذ طابعاً إضافياً من باب التأكيد والتقرير لما يريد ، مما دفعه إلى محاولة إلباسها كثيراً من الأنوار الملونة ذات الأشكال المتباينة ، فكشف عن ذوق عصره وطبيعة شخصيته ، وفي نفس الوقت احتفظت روح الموروث التقليدي بمحكماتها عنده ، وإن كانت قد استمدت موادها الأولى من معطيات الحواس وما تثير حولها من فتات الحياة المألهفة .

ولا يعيي مسلماً أنه احتفظ بصورة الموروث ، أو أنه اعتمد على التقديم ، بقدر ما يعيي - أحياناً - أن يتسلّم هذه الصورة جاهزة دون أن يبنيها بنفسه ، أو يولد في أشكالها البينانية بذهنه الشعري ، وقد تحقق له تجاوز هذه المرحلة بشكل واضح ، فعلى الرغم من سمات التقليد التي ظهرت حتى في صورته الطلليلة ، وهي أشد ما تكون قرباً من صورة الجاهليين ، لم يعمد المحسنات البديعية والمصور الجديدة التي ابتعد فيها عن الغريب والحوشى ، كما تجنب فيها وعورة الصورة القديمة وتعقیدها .

لقد رأيناه يصور مشاهد الأطلال والصحراء ، ويصوغ مداياً قدم لها بصورة
الطلل ، ولكنه - في أغلب الأحيان - كان يهمل هذه الصورة ، حين يحس إمكانية
وقوفها حاجزاً أمام عواطفه وتجاربه وافعالياته ، ومن هنا أشرب روح عصره
وطبيعة حياته ، فاستشعر كما استشعر المجان والخلماء ضرباً من المعجون ، وراح
يصور كما يصوروون ، ويغوص فيما هم فيه خائضون من صور الخلاعة .

ولقد ضرب أبو نواس الأمثلة الكثيرة في افتتاحية القصيدة بصورة خمرية ،
فاستوعبها مسلم ، وراح يفتح بها بعض قصائده على غرار قوله :

أَدِيرِي عَلَى الرَّاحَ سَاقِيَةَ الْخَمْرِ
وَلَا تَسْأَلِنِي وَاسْتَأْلِي الْكَأسَ عَنْ أَمْرِي^(١)

وهو بذلك يناقض الصورة الأخرى التي رسمها للطلل في بعض قصائده :
هَلَا بَكَيْتَ ظَمَاءِنَا وَحُمُولَا
تَرَكَ الْفُؤَادَ فِرَاقَهُمْ مَخْبُولَا^(٢)

فقد تأرجح في تلك الإزدواجية التي عاناهما بين القديم والجديد ، ظهر في
شخصيته أثر هذا الإزدواج الذي كان « ظاهرة مشتركة في الشخصية الفنية لدى
كل شعراء هذا العصر ، حتى أصبح الظاهرة الفنية المميزة للشعر فيه »^(٣) .

ومن المكرر هنا أن نقول إن مسلماً قد يستوحى كثيراً مما وصل إليه من
نماذج الشعر القديم ، وما علق بذهنه من صوره ، خاصة ما أعجبه من قصائد زهير
وستوقفه ما فيها من صنعة فنية ، فأمنسك مسلم بريشهته ، وراح يقلد نماذجه ،
واعجبته التجارب الأولى ، فاندفع وراءها ، وأخذ يبالغ في لوانه وزخارفه الفنية ،
وادرك أنه قد توصل إلى مذهب فنى جديد ، فمضى يطبقه في مبالغة ملحوظة ،
وإفراط واضح على كل شعره ، فمحاولة مسلم - في حقيقة أمرها - ليست سوى
محاولة لبعث مدرسة الصنعة القديمة التي نهض بها زهير في العصر الجاهلي ،
 وإحياء لتقاليدها الفنية ، فقد قام المذهب الفنى عنده على أساس من تلك الألوان

(١) الديوان / ١٠٣

(٢) الديوان / ٥٣

(٣) انظر . حياة الشعر في الكوفة / ٦٦٣

الفنية التي قام عليها مذهب مدرسة زهير ، وبخاصة الاستعارة والجناس والطباقي ، ومع هذا حق لنفسه ازدواجية هادئة وناجحة حين « عاش حياته الفنية كلها محظوظاً (بصندوق أصياغه) يحمله معه حيثما اتجه ، وحيثما استقر ، ليستخرج منه ألواناً وصوراً يلون بها شعره ويوشيه ، وينشرها فيه بل يحشدها حشداً ، حتى يوفر له كل ما يبتغيه من صنعة فنية بدئعة »^(١) .

ولعلنا نخلص من استعراض الصورة بمقدريها التراثي والحضاري إلى مجموعة من السمات التي انطبعت بها عند مسلم ، خاصة بين هذين الجانبيين :

أولاً : جاءت الصورة الموروثة - هي معظمها - جزئية حيث راح يسخرها في خدمة الإطار الكلى الشامل ، وحاول أن يستغل في صوغها قدراته اللغوية ، كما حاول إعمال خياله ، مستعيناً في ذلك بالمعطيات الحضارية التي هيأتها له حياته الخاصة وساعدته عليها ظروف عصره الاجتماعية .

ثانياً : أن مسلماً لم يعجز أمام تلك الصور الجاهزة بقدر ما استطاع أن يخلق منها - ما استطاع - إطاراً فنياً شاملًا تدخل في نسيجه هذه الجزئية ، لتذوب بداخله ، وتصبح لبنة أساسية يعتمد عليها في شكل عضوي يتسم بالكمال والنضج الفني .

ثالثاً : أنه حق نجاحاً لا يخفى في كثير من صوره ، خاصة حين اتخذ مقوماته الفنية الأولى من الصور القديمة التي تقوم على التشبيهات والاستعارات ، فاستخرج منها صوراً ليست جديدة في شكلها الخارجي بقدر ما تحمله في مضمونها من خيوط حضارية جديدة ، وكان الصورة تكتسب بين يديه أبعاداً فنية حضارية فيما يتعلق بموضوعها وطريقة التفاعل الفني مع هذا الموضوع المعاصر له .

رابعاً : جاءت بعض صوره بدوية صرفة حتى لحسن أحياناً أنها أمّاً شاعر جاهلي ، وإن كان يلاحظ أن هذه الصورة لم ترد بكثرة إلا في أغراض شعرية محددة - هي في معظمها قديمة - كما هو الحال في مقدماته للمدح ، وكان

(١) حياة الشعر في الكوفة / ٧٠٠

الشاعر أعلن بذلك أنه يقصد من ورائها غرضاً نفعياً اجتماعياً يخرج عن مجال الفن، قد يهدف من ورائه إلى إرضاء ممدوحه ، وإن لم تتوفر له القناعة الكافية بحقيقة ما يصنع من النقل الحرفى للصورة من واقع التراث .

خامساً : أن الصورة التراثية عنده لم تفتقد عنصر الصدق الفنى حين انفصلت عن تجاريته الشعرية ، خاصة في ذلك الإطار الذى صب اهتمامه فيه على مناجاة القديم ، ثم نقله ومعارضته ، إذ كان رائده في ذلك النقل الحرفى لصورة مما أخفى طابع المعاصرة التي غطتها بذلك الستار الترااثي الكثيف .

سادساً : لم يعد مسلم في صوره الحضارية أن يحقق إنجازات فنية تتلاءم مع روح عصره ، وتنسق مع تياراته المختلفة ، فصبغها بطابع الحداثة والتجدد ، كاشفاً بذلك عن تفاعله مع بيئته الخاصة التي تأثر بها وأثر فيها ثم البيئة العامة التي ضمت معه أقرانه من شعراء عصره ، ظهر فيها عنصر جديد أبرزه ذلك التزاوج الواضح بين الأفكار مما بدا واضحاً في محاولاته توليد المعانى المستطرفة ، جرياً وراء فكر جديد في عصر ثقافي جديد ، وحضارة متميزة .

سابعاً : لا يعيي الصورة الحضارية عند مسلم تكرار صور المجنون واللهو ولا الإسراف فيها ، بقدر ما يميّزها ، ويفردها عن صور غيره من الشعراء الذين سبقوه أو عاصروه ، فتصوروا مثل هذا النمط من الحياة ، وأضفوا كل منهم عليه طابع شخصيته المتفردة ، فعنده في هذا الخط محاولات واضحة للانصراف عن طابع البداؤة والخشونة ، والمجيء بها نابعة من أخيلة حضورية صرفة ، صحيح أنها قد تتطاير - أحياناً - حين يسيطر عليها طابع المبالغة والفلو والاستقصاء خاصة في الانتقال بين الصور الجزئية التي تتعدد في القصيدة ، ولكن هذا لا يقف حائلاً أمام تعبيه بالصورة ، متخدنا منها أداة للكشف عن شعوره الذي تختلف به نفسه ووجوده.

وصحّيّح أن الصورة عنده لم تتجاوز - في بعض الأحيان - أن تكون مجرد امتداد لعناصر الصورة القديمة ، ولكنها لم تقدم أن تأتي مجاورة لها ، ومتداولة معها ، ومتداخلة في نسيج خيوطها ، تلك الصور ولidea المعاصر الحضاري الثقافي الجديد .

ثامنا : لا يخفى ما فى الصورة الحضارية عنده من سعيه المستمر فيها إلى الزخرف وإبراز أركان الصورة وزواياها من خلال دبباجة يغلب عليها طابع العصر وملامح حياته ، وإن كان هذا يمتد أحيانا إلى صوره المنقولة من التراث ، كما لا تخفي فيها محاولات الإغرار في الخيال والمبالغة ، خاصة حين يكثر من الاستعارات أو التشبيهات البليغة أو المعكوسه التي تقوى من أثر الصورة .

تاسعا : ولا يخفى - أخيرا - في مجال مصادر الصورة بين التراث والحضارة عند مسلم مدى تجاوب الشاعر مع شعراء عصره وإفاداته منهم في صوره ، يتضح ذلك أحيانا من الروايات التي وصلتنا في خدمة هذا الموضوع مثل مراسلاته مع أبي نواس أو مجالسه مع غيره من الشعراء ، أو استعراضه لفنون شعره أمامهم ، وأحيانا أخرى يظهر ذلك واضحا من خلال الدرس الفنى لصوره ولمح ما بينها من وشائج وعلاقات فنية ، تربطها بما رسمه غيره من شعراء عصره من صور فنية قامت على أساس منها بنية القصيدة .

* * *

الفصل الثاني التشكيل والأداء

(١)

مستويات التشكيل الجمالى للصورة

(أ) المستويات التشبيهية.

(ب) البعد الاستعارى.

(ج) الدور البديعى.

(د) الأداء اللغوى.

(هـ) الحوار مع الموروث والحضارى.

من الأغراض التي يرمي إليها الشاعر، حين يشرع في إخراج صورته الفنية أن يحاول إكساب جزء من المادة الأولى - القائمة في أرض الواقع - شكلا ذاتيا، يبيه من خلال قدراته الفنية، ويعكس فيه من مواهبه ما استطاع، ذلك أن حياتنا، إذا اعتبرناها خامة مضطربة تفتقد إلى النظام والتسلسق يصبح جزءاً من مهمة الشاعر أن يمنحها شكلاً منسقاً يسلكها في إطار فني جديد، يجمع بين طياته تلك الخامسة التي تم تشكيلها على يديه، ليعيد إليها حياة أخرى من نمط آخر جيد يحيل الذات إلى إنساني عميق.

وطبقاً لهذا المفهوم تبدو كل صورة بمثابة خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من طرائف التعبير، مما يؤكد في مضمونه - أن هذه الصورة إنما تكشف في طريقة صوغها وبنائها عن شاعرية صاحبها، وذلك انطلاقاً من أن «لكل عمل أدبي قبل أن يتخلق في صورته اللفظية صورة مثالية في نفس الشاعر وذهنه، ويتفق العلماء من قديم الزمن على أن الバاعث على هذه الصورة انفعال ما ينتجه وحى وقوة خفية. قالوا عنها: إنها شيطان، وإنها عروس الشعر ... وهلم جرا ... وهم يعنون بذلك زن الشاعر لا يكون في حالته الطبيعية عندما يكتب شعرا»^(١).

فعملية الإبداع الفني - في حدود هذا السياق - ليست عملية خلق مفاجئة بالنسبة للشاعر، ولكنه غالباً ما يكون مهيأً لها نفسياً وذهنياً بطريقة شعورية، أو لا شعورية، حيث إن جزءاً من الصور التي يتضمنها إنتاجه الفني يكون مختزناً في ذاكرته قبل إخراجه إلى حيز ذلك الشكل، «فالذى يجعل من الشاعر شاعراً هو تلك القدرة على التصوير، فقد يكون عندنا شعور فياض كالذى عند الشاعر، ولكن ليس عندنا من المقدرة على التصوير ما عند الشاعر، ومن ثم كان من المستحيل ترجمة

شعر من لغة إلى شعر في لغة أخرى»^(٢).

(١) د. محمد زغلول سلام. تاريخ النقد العربي / ٥٠

(٢) أحمد أمين. النقد الأدبي: ٦٨/١

والفنان يستمد صوره من مخيلته التي تستفهم الواقع، وتحكى ما مضى من تجارب له، ومن الآثار الشعرية التي مرت به، مما يسمح بعدها بتجوله عنصراً من مكونات الصورة، على ألا تتعارض هذه الآثار مع ما يطبع إليه الشاعر من الخلق، أو التجديد والإبداع في الصورة، ومن هنا لا يعد عيباً أن تتشابه صورتان عند شاعرين مختلفين «فإذا تقارب الإطار الشعري (المتمثل في التراث) بين شاعرين أنتج هنا متشابهاً»^(١).

وليس كتابة الشعر إذن - ورسم الصورة جزء أساسى فيها - سوى نوع من التشاство الإنساني الذي يفت انتباها إلى أن هذا الشاعر أو ذاك «يتمتع بنمط خاص من الصفات النوعية التي تتعلق بالسمع والبصر والخيال الذاكرة وغيرها، كما يلزمه أن يمتلك المقدرة الذاتية على خلق صور، وتقهم ما وراء كلمات اللغة من معان بعيدة، حتى لو كانت حصيلته من مفردات اللغة محدودة، وكل هذا إنما يعني أن الشاعر في المجتمع العادى عليه أن يكيف نفسه - بكثير أو قليل من الوعى - مع متطلبات ذاته الداخلية، ومن ثم يتمتع بميزات الشعراء الآخرين، كما يستوحى حالة الإلهام التي يزعم كثير من الناس أنها أقرب ما تكون إلى حالة الجنون. على أنه من خصائص الشاعر المميزة لشاعريته ما يظهر من مدى تكيف شخصيته مع شعره»^(٢).

ويستمر اجترار الشاعر لهذه القدرات حتى حين يستعيد تجربته عن طريق التذكر التلقائي أو المعتمد فيزداد تأمله للتجربة بكل جزئياتها، ثم يبدأ في التفكير في طبيعة الصورة التي يمكنه من خلالها توصيل هذه التجربة إلى المتلقى، مستعيناً في ذلك بأداته الأولى من الأنماط ذات الدلالات الانفعالية الشعورية، والتي تتمتع بوقع موسيقى يبعث على الانسجام الفنى لدى المتلقين، ليتطلق الشاعر بعد ذلك إلى مسائل أكثر تعقيداً، حيث يبدأ في عملية الاختيار الشاقة لتشبيهات واستعارات معينة تتواضم مع تجربته وقدراته، وهو يستغل في كل هذا جل ما يمتلك من قدرات

(١) د. محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات الأدبية/ ٢٧٩
(٢) Stephen Spender. The Making of a Poem. P. 45.

خيالية تصويرية تبعث في الملتقي أن يعيش نفس التجربة التي مر بها هو أو استعادها من تجارب ماضيه.

ومن عناصر المقدرة الفنية التي تساعد الشاعر على خلق الصورة ما يمتلكه من ذكاء وفطنة - إذا أجاد استخدامها - فهو يستطيع أن يستند إلىهما في إبداعه مما يجعل ريشته قادرة على إحياء الأشياء حين تهب الجوامد والمعنويات صفات الأحياء، وعندئذ تكون الصورة الشعرية هي الميدان الفعلى الذي تظهر فيه مقدرة الشاعر وتبرز تمكنته من صنعته، والشعر في ذلك شبيه بسائر الفنون أو الصناعات، وبخاصة لأن الأساس عند النقاد أن الشعر صنعة، وكثيراً ما يشبهون الصناعة الكلامية بصناعة النسيج: «فالشاعر عندهم كلام منسوج، ولفظ منظم، وأحسن ما تلائم نسجه، ولم ينسف، وحسن لفظه ولم يهجن»^(١).

ومن هنا تأتي ضرورة تأمل جوانب الصنعة الفنية دائماً في الدرس الأدبي، فهي التي تمدنا بالمعنة الفكرية والعاطفية، كما تشبع فينا متعة أخرى نابعة من قالبها الفني الذي تصاغ فيه، ومن هنا يصدق القول بأن الأدب «فن جميل، وهو - كل فن جميل - له قوانينه وشروطه في الصنعة وكل ما يتعلق بالصنعة الأدبية يستمد متعته من ذاته، وقد نكتفي بها كما هي موجودة، فنستمتع بها، ولكن إذا تتبعنا مؤلفها، ومن أين أخذ صنعته، ودرسنا كيف يصنع عمله الأدبي ولا حظنا خطواته، وفحصنا الوسائل التي حقق بها نتائجه كانت متعتنا أكبر، إنه بذلك يمكننا أن نحكم على هذه الصنعة من نواحي مزاياها، وقوتها، وضعفها، ثم يقودنا هذا بعد ذلك إلى أن نبحث في مبادئ هذا الفن وقيمة الصنعة التي اشتهرت فيه»^(٢).

وقد سبق عرض فكرة الصنعة هذه في الفصل السابق في دراسة مصادر الصورة، ومنها يمكن الانتهاء إلى أن معالجة أكثر من شاعر لنفس الموضوع لا تعنى تكرار الصورة حرفيًا، حيث إن لكل شاعر انتباعه الخاص به، وريشه التي تكشف عن سماته الذاتية في إبداع صوره، بل - قبل كل ذلك - نجد لكل شاعر قدراته

(١) العسكري . الصناعتين / ٤٣
(٢) أحمد أمين . النقد الأدبي / ٩٨

ومهاراته الفنية التي تجعل منه هناانا قادراً على التشكيل الجمالي للصورة بشكل يقترب به دون غيره، كما أن الموضوع الواحد قد يوحى لشاعر بأشياء كثيرة تختلف جزئياً أو كلية، عرضياً أو جوهرياً، مما يوحى به نفس الموضوع لشاعر آخر، ومن هنا يأتي الخلاف في عرض الصورة حتى لو كان الموضوع المعالج على أيدي مجموعة الشعراء واحداً.

ومن هنا أيضاً تبرز حاجة الشاعر إلى دراسة عميقة للأشكال، والألوان، والمطعوم والملموس، والمسموم، ولكن كما يختار التصوير بعض الألوان المؤلفة، كذلك الشاعر له إشارات بعض الألفاظ والصور، وذلك بحسب الأغراض التي يعالجها^(١).

حتى إذا ماجأ الشاعر لينشرُ أبنيته الفنية بدأ في توليد الصور، وإقامة الصلات بينها، بما ينم عن امتزاج الموضوعية مع إحساسه وانفعاله في الصورة الواحدة، ومن خلال عملية التصوير هذه تكتشف صور الأشياء على حقيقتها، ذلك أن الشاعر «يحاول تلمس الأوجه المختلفة، السطحية والعميقة، إذا ما أخلص في رسم الصورة، وحينئذ يمكننا أن ندرك صفات الشيء الأخرى، على نحو يشبه «التوارى» إذ نظن أنها منهمكون، أو نتظاهر بأننا منهمكون في صفة الشيء الطاغية، بينما نحن - فـ الواقع - نصول ونجول في تلك البقعة من الشيء التي هي نسبياً محمرة علينا، بعيدة عن مركز رؤيتنا وغير محددة، ولكن الصحيح رغم ذلك هو أننا ننتبه إلى الشيء بتحديداته، وعندما ينعدم فيه كل تحديد يستحيل علينا الانتباه إليه»^(٢).

فليست العملية الشعرية - بهذا المفهوم - صورة مطابقة للحياة حرفياً بقدر ما هي عامل مساعد على خلق حياة أخرى بداخلنا، تكاد تعادل الحياة الخارجية التي ينبغي تصويرها، وهنا تأتي أهمية دور الشعراء حين يبحثون عن مقومات لصورهم، انطلاقاً من تشكيل الخاتمة التي وضعتها بين أيديهم ببيتهم الاجتماعية

(١) د. عبدالكريم اليافى. دراسات فنية في الأدب العربى. / ٣٩٩
(٢) روى كاودن: الأديب وصناعته / ١٠٥

والإنسانية بكل رحابتها. «فالشاعراء يجدون الألفاظ الجيدة، وينظمونها في نسق جيد، لكي تعبّر عما يجول في خواطرنا من أحاسيس مبهمة، وهم أيضاً يخضبون في عقولنا الوعية استجابات كانت مخزونة في نفوسنا هامدة جامدة، والشاعر يصنع نفسه من جديد في قصائده، باحثاً، مصنفاً، مختاراً، طارحاً، منظماً وسط «ركام من الأشياء المبهمة» التي تتدافع لتتحول إلى ألفاظ وأصوات ويأتي القارئ بدوره فلا يتعرف فحسب على الشاعر - من حيث هو إنسان آخر موهوب - وإنما يكتشف مسارب ومداخل جديدة لم يحس بها في نفسه من قبل»^(١).

ولا يعد الشاعر في كل ذلك ما تلعنه القوة الحالقة، وإن كان دورها جزئياً إلا أنه هام في العملية الشعرية، في نفس الوقت الذي تستمر فيه حاجة الشاعر قائمة لأن يتدرّب باستمرار على تشكيل الصورة، ومن ثم يطلب الناس من الشاعر أن «يحكم بسط يده على جميع ألوان المعرفة في عصره، فلا يكفيه أن يتعرّف إلى القواعد المقرّرة والعرف المرعى في «صناعته» وهي ما شفف الجمهور بتسميته علماً - بل لابد أن يحرز معرفة شاملة من بطون الكتب، إذ إن الناس سيحكّمون على الصحة والإصابة في حقيقة ما يقول، مثلما يتناولون أسلوبه أيضًا بالحكم»^(٢).

يقول برادلي «إن الشعر ليس في طبيعته جزءاً أو نسخة من عالم الواقع، ولكنه عالم بذاته مستقل كامل، فإذا أردت أن تمتلكه كاملاً فلا بد أن تدخل ذلك العالم، ويضيف أن العلاقة بين الشعر والحياة علاقة «تحتية» ولكن هذا النوع من العلاقة هو كل شيء، فكل ما جاء في التجربة الشعرية إنما تسرّب عن طريق هذه العلاقة، فعالم الشعر ليس - بأي معنى - ممثلاً لحقيقة مخالفة لحقيقةسائر العالم، وليس له قوانينه الخاصة، ولا خصائصه التي لا يوجد مثيلاً لها في العالم، إنه مصنوع من تجارب هي بالضبط من نوع التجارب اليومية التي نكتسبها بطريق أخرى، وكل قصيدة تجربة محدودة، ولكنها أكثر ترتباً من التجارب العادلة، إنها تجربة هشة ذات تأثير، فإنفصالها لا يعني أنها عالم مستقل منفصل»^(٣).

(١) إليزابيث درو. الشعر: كيف تفهمه وتندوّهه ٢٨

(٢) جرويناوم: دراسات في الأدب العربي / ١١

(٣) نقلًا عن د. إحسان عباس. فن الشعر ١٨٤

وحيث يدخل الشاعر بعد ذلك في عمق عملية الخلق، فإنه يكاد ينفصل - بشكل مؤقت - عن عالمه الخاص، ويحاول أن يهب نفسه لعالم التصوير بيدع فيه ما واتته قدرة الإبداع، ذلك أن تجارب الحياة تكون قد تجمعت لديه، ليبدأ هو في تجميعها وتشكيلها فيما ينشئ من علاقات وصور، تختلف في طبيعتها عن الخامسة الأولى التي تشكلت منها، وإن كان التشابه بينهما لا ينتفي تماماً في مضمونه، هنا يأتي ارتباط الصورة الشعرية بمادة موضوعها التي تصلح لأن يشكلها أكثر من شاعر، وهنا يأتي دور اللغة، وإن كانت القدرات اللغوية تتباين لدى الشعراء، كما تتباين قدراتهم الخيالية، ومهاراتهم الفنية، فهناك شعراء «يقص خيالهم حسيراً راكداً عاجزاً عن احتضان الانفعال والحلول فيه، فيطغى عليه العقل، ويترجمه إلى أفكار معنوية مجرداً بدلاً من أن يتحدد به الخيال ويجسد ب بصورة نفسية». وقد ينها الشعر إلى نوع من التجريد والتقرير، أو يتضاعف ويتعقد ببعضه ببعض فتطفئ عليه الذهنية»^(١).

وكان على الشاعر العربي - كأي شاعر آخر - أن يخضع لمدلول هذه الحقيقة، كما خضع لها غيره من الشعراء، وإن كان هذا لا ينفي وجود مجموعة من الشعراء تهيمن عليهم المقلالية في تشكيل صورهم، خاصة حين راح بعضهم «لا يقنع بأن يشبه الشيء مرة، وإذا به يشبه بشيء آخر مرة، ثم بشيء ثالث مرة أخرى وهكذا...»^(٢) وكأنه بذلك يتخد من المسألة فرصة لإبراز قدراته الفنية على التشكيل أكثر من كونها نتاجاً صافياً لخياله الخالق، ومن هذا السبيل دخلت الصنعة إلى الشعر العربي إذ اتجه الشعراء إليها بعد أن ضيق عليهم النقاد سبيل المعنى.

ويبدو اتجاه الشعر العربي إلى ناحية الإبداع اللفظي أمراً طبيعياً نتيجة هذا الموقف النقدي، فكانت هذه محاولة منه للتخفيف من حملة النقد التي نادت بأن الشاعر عاجز عن الاختراع في المعنى، وأنه لا يتأتي له أن يبرز مهارته إلا من خلال الصنعة التي يحاول إضافتها على الصورة عن طريق اللفظ، مما أدى في النهاية إلى

(١) د. إيليا حاوي. الخيال والرؤيا الشعرية. م. الآداب البالغة ١١ ع ١ يناير ١٩٦٣ ص ٢٥

(٢) د. سمير القلماوى ، تراثنا الشعري في أضواء جديدة. م. الكتاب ع ٢، يونيو ١٩٦١

وقوع بعض الشعراء في هوة الإسفاف، والتلاعيب بالألفاظ، مما يعد مغالاة لا تتفق وطبيعة عملهم الفني.

وترتبط هذه الفكرة بمفهوم الصنعة في الصورة الشعرية بالذات، حيث إن المعانى الشعرية لم تعد مقياساً للجمال أو القدرات الفنية، وإنما تمثل هذه القدرات في الصورة الشعرية التي تصاغ فيها تلك المعانى، وكأنها كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلّم فيما أحب وأثر، ويبيّن له في ذلك فضل الإجادة في الصورة التي يعرضها «وكانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للتجارة والفضة للصياغة»^(١).

وقد أدى هذا الموقف النقدي إلى كثرة استعمال كلمة الصنعة بما لها من معان متعددة مختلفة فلم تكن هذه الكلمة «وحيدة المدلول في يوم من الأيام، ومن بين معانيها قدّيماً ما يسمى بالأدب المحدث في المصير العباسى وهي - في هذا التحول من الإطلاق - قل أن تفید شيئاً آخر غير الشعور القوى المبهم بالفرق بين معالم مختلفة من حياة الأدب العربى»^(٢).

وانطلاقاً من هذا المفهوم للصورة الشعرية، من كونها صنعة فنية، يمكن للناقد أن ينظر إلى معالّمها التي تبرّز فيها قدرات الشاعر، حين يشكّلها، لتنطق بأطراط واضحة من ذاتيته ومكوناته الثقافية التي تتكشف عبر الألوان الفنية المختلفة التي يستخدمها في تشكيله. فإذا كانت الصنعة الفنية معلماً واضحاً على الشاعر أن يهتدى به في خلق الصورة، فإن من حقنا أن نقف على المجالات المختلفة التي تحقق له هذه الصنعة، والتي تعد أدوات فنية في يديه يبيّن بها المعنى الذي يراه معبراً عن تجربته الشعرية، مثيراً للمتعة الفنية عند المتلقى، ويمكن تركيز هذه الأدوات في الصورة التشبيهية والاستعارية مع استكشاف دور الخيال في كل

(١) قدامة، نقد الشعر / ١٣

(٢) د. مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم / ٢١ - ٢٢

منها، ثم البديع من حيث علاقته بالصور، وكيف يستخدمه الشاعر في خدمتها، وكيف يخرج من يده أحياناً إلى مجالات أخرى أقل أهمية، ثم اللغة وعلاقتها بالصورة، وكيف يحسن الشاعر الإفادة من التراكيب اللغوية ذات الطبيعة النوعية الخاصة في إبراز صورته، وأخيراً الصورة التي يرثها الشاعر، وكيف يتلاعب بقدراته المختلفة فيها حين يميد تشكيلاً فنياً، هذه القضايا مجتمعة تتكشف - تطبيقاً - من واقع الفصل التالي من الدراسة.

* * *

(١)

المستويات التشبيهية

يستخدم الشعر التشبيه والاستعارة والمجاز ليقرب بين أمور متباعدة، لينتهي من هذا التقرير إلى التوضيح أولاً، ثم الإمتعاف الفني ثانياً، وإلا انعدم الدافع الذي يحدو بالشاعر إلى أن يبذل جهده وفكرة وطاقته ليربط بين الأشياء المختلفة التي يقع بينها وجه الشبه، كأن يربط بين الورد ووجنات الحبيب، أو بين النرجس وعينيه، أو بين الطبي ورشاقته، أو بين البدر وبهاته، وغير ذلك من التشبيهات التي طرقتها الشاعر العربي كثيراً حين أدرك بحسه الفني أن طبيعة الأنماط والمعانى وحدها، لا تتحقق له رسم الصورة التي يريد لها بما ينفي لها من الألوان، والخطوط، والأشكال، وأن عليه أن «يُمَدُّ إِلَى التَّشْبِيهِ وَالْمَجَازِ وَالْإِسْتِعَارَةِ» ليوحى بذلك الألوان والأشكال وأمثالها التي يريد أن يصورها، ولينكى ما يتصل بها من عواطف ومشاعر أصيلة جديدة، وكأنه يمسح بذلك التشبيهات والمجازات ما زان على تلك الأشكال من غشاوة الألفة، ويحرر عن وجهها المبتكر الطريف، حتى ليبدو كأننا نراه بعين الشاعر، وننظر إليه بإحساسه وعواطفه وخياله، وهكذا تنشأ دنيا جديدة مملوءة بالأشكال والألوان والتحف، هي كثوز الفن الفكرية تضاد إلى دنيا الطبيعة^(١).

ويبدو أن إلحاح الأشياء وما يقوم بينها من علاقات وروابط - تكون خفية أحياناً - هو ما يدفع الشاعر إلى استخدام وسيلة فنية بعينها، يراها هو نفسه قادرة على إبراز هذه العلاقات في الإطار الفني الذي يعبر عنها بما يريد من ناحية، ويتحقق للمتلقى جواً من المتعة الفنية وعماليتها تجربة الشاعر للمرة الثانية من ناحية أخرى.

وكل فنان يحاول من زاوية فنه أن يقف على هذه العلاقات التي تربط بين الأشياء، ولكن ثمة فرقاً واضحاً بين الشاعر وغيره من الفنانين، فالشاعر إنما يستخدم الصورة التشبيهية، أو الاستعارية أداة لفنه، لأنه لا يملك ألوان المصوّر ولا

(١) د. عبد الكريم اليافى. دراسات فنية فى الأدب العربى / ٣٩٧

ريشة الفنان، ولا إزميل النحات، ومن هنا فإنه يستبدل بذلك كله أنماطاً مختلفة من التشبيهات والاستعارات التي تعد - بالنسبة له - بمثابة الريشة والإزميل عند أصحابهما، وعلى هذا الأساس تبرز عدة حقائق مرتبطة بوظيفة التشبيه والاستعارة في أن كلاً منها «يقرب كما أنه يبعد، وهو يركب الشيء تركيباً ويمثله تمثيلاً، ويعرضه علينا بدلاً من أن نبحث عنه وتلتمسه ونجزره حزاً ونقدرها»^(١).

وتبرز قدرات الشاعر - بهذا القياس - حين يقرب بين تلك الأمور القائمة في الكون، وكأنها متتاغرة وهو يحقق بذلك قدرًا من التناقض الفني، فيؤدي إلى نوع من الإيمان والاستساغة للعمل الذي يشكله من الفاظ معينة تتخلق منها الصورة الجزئية، تشبيهية كانت أو استعارية، وكأنها خطوة على النهج الفني للشاعر، ذلك النهج الذي لا يتكامل إلا حين يتشكل الإطار الكل الشامل للفكرة الفنية.

وإذا كانت أدلة الشاعر تختلف عن أدلة زميلاه الفنان الآخر، فإنها تختلف - من باب أولى - جزئياً وكلياً عن أدلة العالم، بل إن المسألة قد ترتد في بعدها الحقيقي إلى التفرقة الجوهرية بين عقلية الشاعر وعقلية العالم [إن العالم يتناول الأشياء جزءاً فجزءاً معتمدًا في ذلك على المقل والحواس، وهو ما ألتان التجربة، إنه يتناول الوجود في ظاهره، ولكنه لا ينفذ إلى باطنته، أما الشاعر فيقصد إلى معرفة تتغلغل في باطن الأشياء، يحسها إحساساً مباشراً معتمدًا في ذلك على بصيرة أو حدس ينصل إليه الوحدة الحيوية التي تربط بين أجزاء الوجود، ولهذا السبب نفسه لا ينظر إلى الواقع نظرة العالم التي تمتلئ بالاحتراس والتبرج، فالشاعر ينظر إلى الواقع نظرة صدقة وتعاطف]^(٢).

ومن هنا أيضًا تأتي أهمية الصورة البينية عند الشاعر، وغالباً ما يعد التشبيه أبسطها، وأكثرها حسية، إلا أن الإسراف في الصورة التشبيهية قد يضر بالهندسة الفنية للقصيدة حيث «تحتل القصيدة ويتحول التشبيه من كونه وسيلة جزئية للتعبير إلى غاية أو موضوع آخر، بجانب الموضوع الأصيل، يظلله أو يخيم عليه، ويعروه بالقلق والتفكك»^(٣).

(١) د. عبد الكريم اليافي. دراسات فنية في الأدب العربي / ٢٩٨

(٢) د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية / ١٣٢

(٣) د. إيليا حاوي. فن الوصف / ٢١٦

ويقلل من قيمة الصورة التشبيهية أنها لا تكشف الضرورة، كغيرها من الصور عن طبيعة التجربة الشعرية، لأن الشبه بين ظاهرتين مختلفتين يقوم أساساً على نظرة منطقية أساسها التفكير والإدراك والتعلّق، وليس الشعور أو المعاناة والانفعال.

ولكن هذا لا ينفي اختلاف درجات التصوير من خلال هذه الأداة، فهناك التشبيه ذو الطرفين البعدين الذي يختلف في غموضه بالنسبة لابتعاد العلاقة أو قريها بين طرفيه، وهناك تشبيه ظلالية شفافة تبدو شديدة الصلة بالواقع النفسي، وثمة تشبيه كثيفة لأن العلاقة التي تربط بين طرفيها تشتمل على غموض يكاد يدنو من المستحيل أو الغرابة والذهنية اللتين تعنيان بياضرة الدهشة^(١) ومن هنا يجب أن يتتجاوز التشبيه - لكي يتحقق الهدف الفني منه - ذلك الاتهام الذي يوجه إليه حين يصير خالدة في ذاته، فهو - في جوهره - لا يتتجاوز أن يكون وسيلة من وسائل التعبير عن التجربة، وليس ثمة تشبيه دائم الجمال حتى يمكن اعتباره خالدة فنية، كما أنه ليس ثمة تشبيه دائم القبح في ذاته، وإنما يجمل أو يقبح بمقدار البعد الفنى الذي يكتسبه الشاعر إيماء من مدى صلاحيته للتعبير عن التجربة الداخلية دون أن يقتصر على كونه «قياساً غير مباشر وإنما صار بذلك أيسراً سلوب من أساليب الوعي، وأكثرها وضوها، وأدنها توغلًا في النفس، لأنه يقوم على المقابلة والاستنتاج، ويؤدي إلى المعرفة بالأدلة والبرهان، حيث إن التمييز يتم في حدود العقل المحقق بالأشياء من خلال الحواس وحدودها المقررة الخامسة»^(٢).

ولنقادنا القدامى وقفات بارزة عند مفهوم التشبيه سبق استعراض بعضها في التمهيد وبهمنا منها هنا ما ذهب إليه قادمة حين حدد معنى التشبيه، ثم شرع في وصفه قائلاً: إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذا كان الشيئان إذا تشابهما من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغير أبطة إتحدا فنصار الاثنان واحداً، فبقى أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما، ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منها

^(١) نفسه / ٢٤٨

^(٢) د. إيليا حاوي. العقل في الشعر بين التشبيه والاستعارة. م. الآداب الـ بيروتية، س. ١٠ ع ١٢، ديسمبر ١٩٦٤ من ١٨ - ١٩

عن صاحبه بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك فاحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكيهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيهما، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد^(١).

كما سجل البعض ضروب التشبيهات ودرجاتها المتنوعة، ولعل في مثل هذه الرؤية ربطاً واضحاً بين الصورة الفنية بمفهومها الواسع وبين التشبيه في مفهوم النقد القديم، حيث ذهب ابن طباطبا إلى «أن التشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها تشبيه الشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه بحركة وبطأ وسرعة، ومنها تشبيهه به لوناً، ومنها تشبيهه به صوتاً، وربما امتدت هذه المعانى بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المتشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معانٍ من هذه الأوصاف قوى التشبيه، وتؤكد الصدق فيه، وحسن الشعر به للشاهد الكثيرة المؤيدة له»^(٢).

وتبدو هذه النظرة النقدية لأنواع التشبيهات - في جملتها - غير بعيدة كثيراً عن مفهوم الصورة الجزئية التي يشكل منها البناء الفنى المتكامل، وإن كان هذا لا ينفي غلبة الطابع العقلى المنطقى على هذا التقسيم، ذلك أن العقل لا ينفي أن يطغى على الانفعال في العملية الشعرية، وإن ساعد على تجميد واهقه حرارة العاطفة، وإن كان هذا لا يعني ضرورة زواله بشكل تام، وإن صارت المعانى خرافية وهمية، بعيدة عن التوازن، مما يساعد على سرعة زوال تأثيرها «إن فضيلة العقل في الشعر أن يكون كروح خفية تتراءى في خلال الصور والتشابيه لا نبصرها أو نعيها، وإنما نشعر بها تختلج في خلية التجربة، تسيرها حيناً وتسايرها أحياناً، فالعقل ضروري لحياة التجربة، بقدر ما يتفاوت عن ذاته، فيبقى منها روحه وأسلوبه الحى، نبصر آثاره الحية دون أن نبصره»^(٣).

ويبدو أن الانطلاق من النزعة المقلالية في التشبيه يخلق هوة واسعة بين

(١) قدامة: نقد الشعر ٦٥

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر / ١٧

(٣) إيليا حاوي، المقل في الشعر بين التشبيه والاستعارة، م. الآداب البيرورقية، س. ١٠ ع ١٢ ديسمبر ١٩٦٢

ص ١٨

الانفعال وذات الشاعر في تلك المرحلة التي يتحول فيها الانفعال إلى أفكار واضحة، لكنها ميتة، بعد أن كانت عواطف غامضة لكتها حية، ومن هنا تأتي ضرورة بذل الشاعر جهده الفني في اختيار التشبيه الملائم لأنفعاله، وحقيقة تجربته، ولم يغفل القدماء ذلك فعبد القاهر يقول: «إن السبب الذي يجعل بعض التشبيهات ترد دائماً على الأذهان، وبعضاً لا يرد إلا بعد جهد وتعب يرجع إلى أمرين هما «التفضيل» و«الندرة» وكل الأمرين لا ينفصل أحدهما عن الآخر، بل ينبع أحدهما إلى ثانيهما»^(١).

وفي محاولة التخلص من هيمنة النزعة العقلانية على التشبيه يحسن أن نقف على الطبيعة النوعية للعلاقة بينه وبين سائر الصور البينانية، ليتحقق له المقاييس الفنية الصحيحة التي يضع في اعتباره أن يقوم على «العنصر النفسي العاطفي الذي يمكن وراءه، والذي يسرى من الشاعر إلى قارئه وساممه، ولا يكون الحكم في ذلك للدقة أو تشابه الطرفين، أو للقرابة، والندرة أو للتوازي الهندسي والتائق أو للجهد العقلي»^(٢).

ومن هنا كان اختلاط الأمر عند بعض القدماء في فهمهم لطبيعة التشبيه، وتقسيمهم إياه على أساس هذه العقلانية، وتحديد موقعه الفني، قياساً عليهما، بقول ابن قتيبة: «وليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى، لكنه قد يختار على جهات وأسباب منها الإصابة في التشبيه»^(٣).

ففكرة الإصابة هذه تقصد غالباً إلى الترويج لذلك الطابع العقلاني في اختيار الأشياء المحسوسة المقابلة، ومن هنا يظهر مدى تركيز بعض القدماء على التشبيه إلى حد يكون فيه مقاييس الإجادة في الشعر عندهم، وذلك قبل أن يعرفوا الاستعارة باسمها، ثم خلف من بعدهم خلف جعلوا التشبيه والاستعارة «ركناً المعانى الشعرية ومصدراً جمالها»^(٤).

(١) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة / ١٤٨

(٢) د. عبد العزيز الأهوازي. ابن سناء الملك / ١٣٩

(٣) ابن قتيبة. الشعر والشعراء / ١٠

(٤) نسيب عازار. نقد الشعر في الأدب العربي / ١٥٣

وعلى أية حال فإن الشاعر يستعير صورته الشعرية، سواءً أكانت تشبيهية أم غيرها من واقع بيئته، وقد يجري ذلك حيناً بصورة واعية مباشرة، وأحياناً أخرى بصورة قائمة غامضة، ذلك أن وجдан الشاعر يتاثر بظاهر البيئة تأثراً عفواً، يظهر حين يعرض للتصوير، فتتقابل عنده وجوه المظاهر، لتتولد منها الصورة في إطارها التشبيهي الجزئي البسيط، أو تكون أعمق من هذا المستوى حين تكتسب بعداً استعارياً، ومن هنا لا تتتفى قيمة تشبيهات المحدثين عن سابقيهم، ومن هنا أيضاً لا يحكم قدم التشبيه بضرورة فساده، خاصةً أن التشبيه الحسي قدمن الشعر العربي فهو «ظاهرة جاهلية برع فيها أوس بن حجر وأبناء مدرسته أمثال زهير والنابغة»^(١).

وفي عصر شاعرنا لم يكن الشعراء - وهذا أمر طبيعي - ليصيّبوا التشبيه في كل حالاته، إذ المفترض أن يكون عمل الخيال خادماً للفرض الشعري، وأن يكون التشبيه موضحاً لبعض جوانب الصورة، وهذا يؤثر في قيمتها الفنية، ويتحقق ذلك عند طائفة معينة من الشعراء من ذوي العاطفة المرهفة، ذلك أنهم يتمتعون بخيال يمكنهم من الترجمة عن عواطفهم، وتجميد مشاعرهم في صور معبرة عما يصفون، كأشفة عن الجوانب المختلفة للموصوفات، ويخرج من هذه الطائفة أولئك الشعراء الذين يصفون ما تقع عليه أعينهم بمعزل عن مشاعرهم وعواطفهم، فهوّلاء لا يعبر التشبيه عندهم عن شعور، وليس وراءه خيال ولا عاطفة، وإنما هو مجرد تعبير لغوي، يعني بالصورة، أو بالجو التعبيري، من غير ملاحظة مطابقتها للجو الشعوري فتاتي صورهم لذلك باهتة غير موحية.

ومسلم بن الوليد - من بين شعراء هذا العصر - تظهر عنده معالم كثيرة متنوعة من التشبيهات بدرجاتها المختلفة، ابتداءً من التشبيه الحسي البسيط، وانتهاءً بالتشبيهات المركبة التي يشكل كل طرف من طرفيها صورة، أي التشبيه التمثيلي، وهو في كل ذلك إنما يكشف عن الآثار العقلية الجديدة، كما يكشف في بعضها عن استلهامه من وحى التراث.

(١) انظر، طه حسين، في الأدب الجاهلي / ٢٨٤

وسيلة التشبيهية تبدأ في كثير من صوره من التشبيه المادي المحسوس؛ كما في قوله:

تُكَاتِمُ الْقَمَرَ الْوَجْهَ الَّذِي ضَمِنْتَ وَالْوَجْهُ مِنْهَا تَرَى فِي مَائِهِ الْقَمَرِ^(١)

فالصورة تبدو غزلية، يجعل فيها وجه صاحبته قمراً، وهو تشبيه قديم، يعتمد في كلا طرفيه على المحسوسات من الوجه والقمر، وفي صورة أخرى تراه يشبه الساق بالقمر فيقول:

وَقَلْتُ حِينَ أَذَارَ الْكَأْسَ لِي قَمَرٌ: الْآنَ حِينَ تَعَاطَى الْقَوْسَ بَارِيهَا^(٢)

كما يشبه الغيد بالبقر الوحشى في قوله:

عِنْدَ «الْخُرَبَيْةِ» غَيْدٌ قَدْ صَبَّوْنَ بِنَا مِثْلَ الْمَهَا فِي رِياضِ حَوْلَهَا الْمُشْبُ^(٣)

لتبدو أكثر هذه التشبيه - كما هو ظاهر - في إطار سياق مادى محسوس، ويلاحظ أن كلا من المشبه والمشببه به مفرد فيهما. وفي صور أخرى يتجاوز مسلم هذه المرحلة، فيأتي بالمشبه به مفرداً، ولكن يضعه في موضع معين، فهو حين يصور «يزيد» في المعركة، لا يشبهه بالليث فقط، بل يجعل هذا التشبيه قائماً في حالة استثناء هذا الليث يقول:

كَالْيَثِ إِنْ هِجَنَّهُ فَالْمَوْتُ رَاحَتْهُ لَا يَسْتَرِيحُ إِلَى الْأَيَامِ وَالْدُولِ^(٤)

وفي صورة الساقى يخصص حالة المشبه به أيضاً في مثل قوله:
وَدَارَتْ عَلَيْنَا الْكَأْسُ مِنْ كَفٌ طَفْلَةٌ مُبَتَّلَةٌ حَوْرَاءٌ كَالرَّشَّا الطَّفَلِ^(٥)

حيث يصور الساقية وهي طفلة رخصة ناعمة بالرشا الطفل. وفي تصوير ما يحدث في مجلس الخمر من عزف وغناء يقول:

وَاسْمَدَهَا الْمِزَمَارُ يَشَدُّوْ كَانَهُ حَكَى نَائِحَاتٍ بَتْنَ يَيْكِينَ مِنْ تُكَلِ^(٦)

(١) الديوان / ٢١٤ (٢) نفسه / ٢١٦

(٣) نفسه / ٤٤ (٤) نفسه / ٢٢٦

(٥) الديوان / ٤٠ (٦) نفسه / ٤١

مبطلة: أي منتبطة الخلق أو خلقها كامل. الدععص: كدية من الرمل.

إذ يشبه حنين المزمار بنساء نوائح بن يكين من فقد حبيب لهن.

وفي التشبيه الحربي يصور مشاهد القتال أيضاً، فلا ينسى هذه الحالة الخاصة للمتشبه به كان يقول:

ولأنّ «وَاسْمَاعِيل» يوم وادعه لكافمدم يوم الرؤُوع فارقه النَّصْلُ^(١)

فلا يكتفى بذكر الغمد، بل يحدد طبائع الأجواء من حوله وقت القتال، وقد فارقه نصله، وهذه هي الحالة الخاصة التي رسمها للمتشبه به.

وحين تأتيه خوف الرقيب نجده يقول فيها:

اتتنى عَلَى خَوْفِ الْمُيُونِ كَائِنَهَا خَدُولٌ تُرَاعِي النَّبَتَ مُشَفَّرَةً ذُعْرًا^(٢)

فإذا به يشبه الجارية، وهي تخاف عيون الوشاة كأنها خدول من الظباء في حالة خاصة، إذ إنها ترعى النبت، وهي غير مطمئنة، بل تلتفت هنا وهناك خشية من يتربص بها من وحش الصحراء أو من صائدتها.

وهو يقول في إحدى صور المديح، حين تستدعيه الصحراء للقنص:

فَبَانْ أَغْشَى قَوْمًا بِقَدَّهُمْ أَوْ أَرْزَهُمْ فَكَالَّوْحَشِ يَسْتَدِينِي لِلنَّصْنِ الْمَحْلُ^(٣)

حيث يخصص الوحش بحالة محددة، تستدعيه الصحراء فيها للقنص، ويحاول هنا أن يبعد بالتشبيه عن هذا المستوى، فيليجاً إلى التموزج التمثيلي الذي يعتمد على صورة تمدد أجزاؤها في كل من طرفيه، وكان الشاعر حين أكثر من هذا النوع بصفة خاصة كان يقصد إلى إبراز مهاراته، ليحتل له مكاناً خاصاً بين شعراء التجديد في عصره، وكأنه راح يمارس نشاطه التصويري من خلال وعيه بكل الأشكال البلاغية.

من هنا بدا التشبيه التمثيلي وقمة ما توسع فيه مسلم، حتى أحاله إلى أداة للتصوير تحقق للمتلقى إمتاعاً حسياً، سواء من زاوية النظر أو السمع مما لا يتألف

(١) نفسه / ٣٣٢

(٢) نفسه / ٤٥

(٣) نفسه / ٣٣٣

مع واقع عصره الذى حفل بالزخرف والزينة «فلم تكن الفسيفساء فيه سوى مجموعة من الألوان المتداخلة التى تروق العين دون أن تعبر عن مشكلة من مشاكل الوجود والمصير»^(١).

وهكذا جاء التشبيه التمثيلي عند مسلم عن عمد وقصد، لا براز مزيد من مهاراته الفنية من ناحية، ونتيجة ما أملته عليه طبيعة معطيات صور العصر من ناحية أخرى فهى وصفه للخمر يعتمد على هذا النوع من التشبيه:

كَائِنَهَا وَصَبِيبُ الْمَاءِ يَقْرَبُهَا دُرْ تَحْدَرُ مِنْ سِلْكٍ عَلَى ذَهَبٍ^(٢)

حيث يصورها فى حالة مزجها بالماء وقد انتشر العجب فوقها بالذر انفرطت حباته فوق سبيكة من ذهب، وتراه فى خمرة أخرى يقول:

كَانَ قَنِيقًا بَازِلًا شُكَّ تَحْرَرَةً إِذَا مَا اسْتَدَرَتْ كَالشُّعاعِ عَلَى النَّبْزِلِ

كَانَ ظِبَاءً عَكَّا فِي رِياضِهَا أَبَارِيقُهَا أو حَسْنَ قَعْدَةِ النَّبْلِ^(٣)

حيث يصور صبيب الخمر إذا ثقبت خابتها كصبيب دم حار انبعث متقدقا من نحر بغير أبيض تمييز بين قطبي الإبل، كما يصور أباريقها وقد وقفت منتصبة ممددة الأعنق بظباء أحسست بحركة رام، فرفعت رؤوسها وتشوافت خوفا منه وترقبا لأبساط حركاته.

وهو يكثر من هذه التشبيهات فى صوره الخمرة بصفة خاصة، فيصور الخمر فى مشهد آخر قائلاً:

كَائِنَهَا وَسِنَانُ الْمَاءِ يَقْتَلُهَا عَقِيقَةً ضَحِكَتْ فِي عَارِضِ بَرْدٍ^(٤)

إذ يجعل الخمر التى مزجها بالماء برقاً يلمع فى زحام سحاب ممطر، وقد

جعل للماء سنانا على الاستغارة، فكأن الماء يقتلاها كما يقتل السنان من يطعن به.

(١) فؤاد ترزي/ مسلم بن الوليد / ١٥٩

السنان: حديدة الرمح الذى يطعن بها.

٢٠٩ / (١) نفسه

٣٩ / (٢) نفسه

٨١ / (٤) نفسه

وقد أورد ابن المعتر صورة لمسلم تعتمد على مثل هذا التشبيه يصف فيها ساقيا ممسكا بثكالين في كنيه فقال:

فَشَبَّهُتْ كَأْسَيْهِ بِكَفَّيْهِ إِذَا صَلَّى (١)

فالكأسان تشبيهان مراجين، لما فيهما من قوة إشعاع الخمر بداخلهما، وهو لم يقف بالتشبيه عند هذا الحد، بل تجاوزه فجعلهما في محراب قس متفرغ لعبادته، وقد انصرف عن كل ما حوله من ضجيج الدنيا.

ومن التشبيه التمثيلي عنده أيضاً هذه الصورة الغزلية الطريفة التي نراها مرسومة في قوله:

فَغَطَّتْ بِأَيْدِيهَا ثِمَارَ نُحُورِهَا كَأَيْدِي الْأَسَارِيَ أَنْقَلَتْهَا الجَوَامِعُ (٢)

وأيضاً في هذه الصورة التي عرضها قوله:

فَمُدْنَا كَفُصْتَنِي إِيْكَةِ كُلُّمَا جَرَّتْ لَهَا الرِّبْعُ أَنْقَتْ مِنْهُمَا الْوَرَقَ الْخُضْرَاءَ (٣)

ففي الأولى راح يشبهها وهي تخطي صدرها بيديها بأيدي الأساري، وقد أنقلتها القيد. وفي الثانية يرى أن حالتهم عادت بعد حسنها ونضارتها كخصئص كانوا في أيكة ناعمين متباورين، فهبت عليهما ريح أحرقت ورقهما الأخضر.

وبذا يبدو مسلم، وقد سجل سبقاً واضحاً في إكثاره من الوان التشبيه، حيث جاء بالكثير منها يتلاعماً مع مادة عصره، مما لا يغض - بدوره - من قيمة صورته، بل يظهر جمالها الفنى بعد التحوير والتوليد فيها، وقد بلغ مسلم قمة نجاحه في صورته التشبيهية حين أتى بها كاشفة عن ذلك التلوين العقلى الجديد السائد فى عصره كان يقول:

مُوفِّ عَلَى مُهَاجِ فِي يَوْمِ ذِي رَهْجٍ كَانَهُ أَجَلٌ يَسْتَمِعُ إِلَى أَمْلٍ (٤)

(١) ابن المعتر. فصول التمايل / ٣٤

(٢) نفسه / ٢٧٣

(٣) نفسه / ٤٥

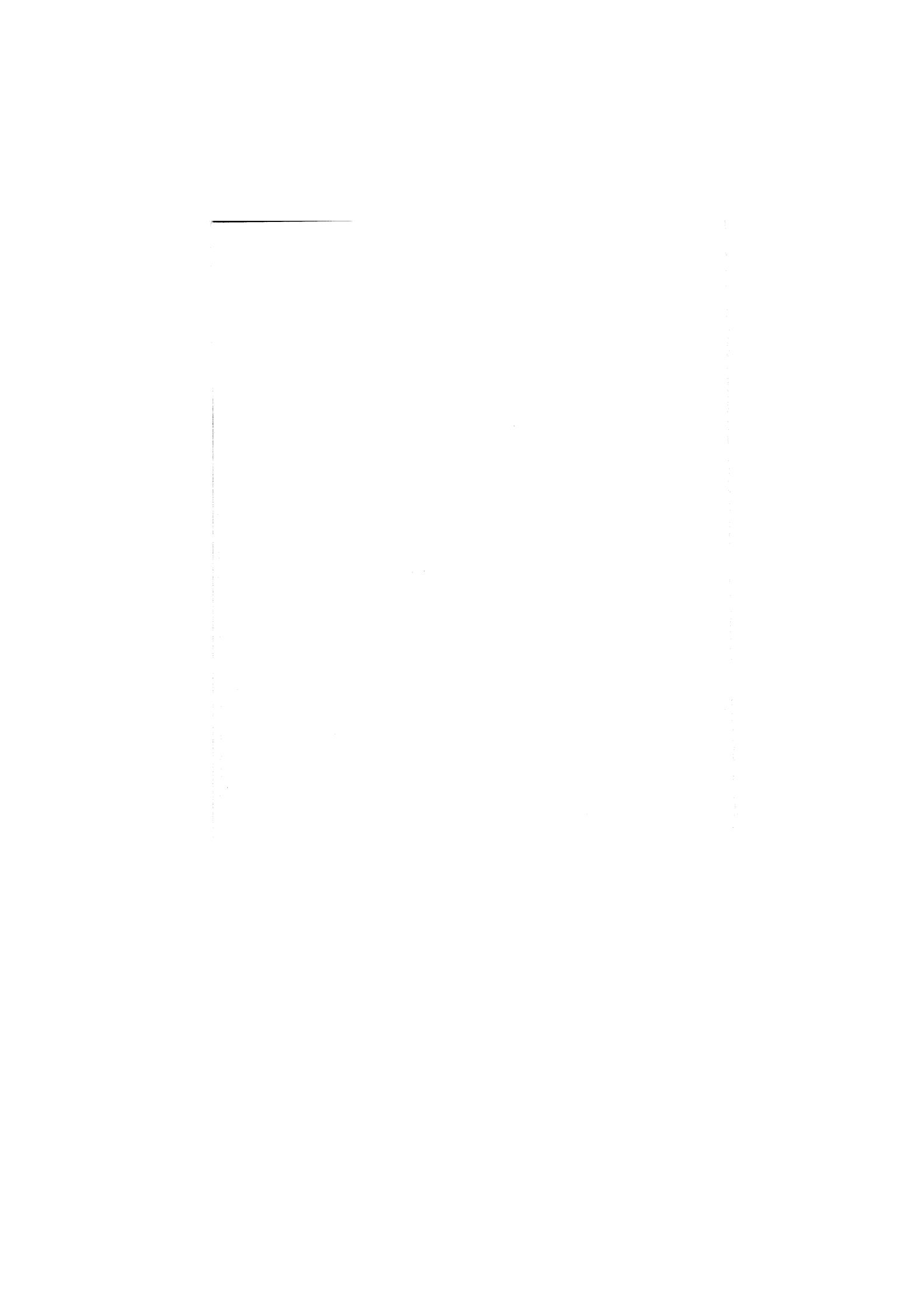
(٤) نفسه / ٩

فيتعانق التشبه التمثيلي مع الاستعارة لخلق صورة فيها من الجدة والطرافة الشيء الكثير.

وقد ذهب الدكتور البهيت إلى أن مسلماً تأثر في التشبه العائم أو الإيهام - كما أسماه - ببشار بن برد الذي كان يشبه المادي بالمعنى ولكن الواقع - من خلال النماذج التي يغوص بها ديوانه - يكشف صحة عكس هذا الرأي، فالتشبيهات عند مسلم تبدو حسية حين يشبهه مفردًا بمفرد، أو يشبهه بمفرد في حالة خاصة، أو يحاول أن يرضي بالتشبيه حاستي السمع والبصر معاً، أو ينتقل به إلى مرحلة أرقى حين يأتي بالتشبيه التمثيلي، وهو الطابع الفالب على شعره، إذ إنه لا يشبه إلا بين شيئين، يمكن أن تكون العلاقة قائمة بينهما سواء في الحقيقة أو المجاز، أما بشار فله وضعيه الخاص نظراً لعاهته مما قد يحول أحياناً دون إقامة مثل هذه العلاقة، ومن هنا تأتي مظنة اختلاف الموقف بين الشاعرين مدعاومة بطبعية صنعة مسلم في اختلافها عن مستوى صنعة بشار.

وعلى آية حال فقد كثرت الصور التشبيهية عن مسلم مما يتلاءم مع طبيعته التي نزعـت إلى تحسـن الجـمال وتـلمسـه، والتـمـتـعـ به حـسيـاً، ومن هـنـا كان إـلـاحـاحـه على طـلـبـ هـذـهـ الصـورـةـ، وإـجـادـهـ فـيـهـاـ بـكـلـ درـجـاتـهاـ الفـنـيـةـ التـيـ اـنـتـقلـ مـنـهاـ بـعـدـ ذـلـكـ إلى مـرـحـلـةـ أـعـقـمـ رـاحـ فـيـهـاـ يـطـلـبـ الـاسـتـعـارـةـ وـيـرـسـمـ مـنـ خـلـالـهـ الـمزـيدـ مـنـ صـورـهـ الشـعـرـيـةـ.

* * *



(ب)

البعد الاستعاراتي

والاستعارة في شكلها البسيط هي « استعارة المعنى لما ليس له إذا كان يقاريه ، أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سبباً من أسبابه ، ف تكون اللحظة المستعارة - حينئذ - لاتتفق بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه »^(١). والاستعارة جزء من أداة اللغة ، وهي وسيلة للتعبير عن الفكرة المعقّدة ، لا عن طريق الإخبار المباشر ، أو عن طريق التحليل ، ولكن عن طريق اللمح السريع لوجه الشبه بين الأشياء المتفرقة ، ومن هنا يأتي التفاوت بين عباريات الشعراء في اتساع الأدق ، وتسجيل الرؤية الكاشفة لهذا اللمح السريع لأوجه الشبه ، والصلات بين الأشياء ، ولذلك قال أرسطو قدّما : « الاستعارة سمة العبرية » وقالها ريشاردز في العصر الحديث « إن الاستعارة هي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدّوافع »^(٢) . ولعل هذه المفاهيم التي دارت حول الاستعارة توحى بعدم المباشرة في الصورة الاستعارية ، وبالتالي تخرج عن أن تكون مجرد تركيب عقلي معتاد ، يسهل تفكيره إلى عناصره بل إنها تندو « أقرب إلى التعبير غير المباشر عن غرض يمكن بلوغه مباشرة ، فضلاً على أن من الصعوبة أن نعرف نوع الارتباط الدقيق بين الأشياء ، وليس القول بالتشابه إلا قولاً سطحياً تقريباً ، أو استعارياً خفيّاً ، يطمئن إليه الذهن لتكراره ، وطول ترديده ، وإن الاستعارة في آثاء تعبيرها عن موقف جزئي معين قد تتجاوز إلى أمثلات تصورات المرء للحياة جملة فكيف يستقيم لها التحليل ؟ »^(٣) .

فالاستعارة مدخل أصيل إلى نسيج الصورة الشعرية ، وهي من الخطوط الأساسية التي تيزّها ، وهي جزء أساس من العملية الشعرية « كالنحو من اللغة ،

(١) المسكري. الصناعتين / ٢٠٦

(٢) ريشاردز . مبادئ النقد الأدبي / ٢١٠

(٣) د. مصطفى ناصف . الصورة الأدبية ص ١٣٤ .

فكما اطردت اللقاحات قبل أن يعرف متكلموها القواعد ، ويفضلوا إلى وجودها ، كذلك صدر الشعراء عن الاستعارة بفطريتهم ، دون معرفة نظرية ، ولا وعي تحليلي لطرق استعمالها ، ولهذا جاءت معظم الاستعارات القديمة صادقة ، لأن ملحة الشعر انتزعتها من طبائع الأشياء ، أو - على الأصح - لأن الأشياء أملتها على الشعراء دون أن يصنعوا هم شيئاً^(١) .

والاستعارة - من الناحية الفنية - أبعد شأوا من التشبيه ، ذلك أنها إذا نظرنا إليها نرى أنها - في أبسط أشكالها - تشبيه مختصر اختلت معادلته ، وسقط أحد طرفيه ، واستعراض عنه بالانتقال مباشرة إلى الطرف الثاني ، سواء أكان هو المشبه أم المشبه به ، ومن هنا تأتي قيمتها البيانية في تلمس ما يحيط بالطرف الغائب من صفات تزيد الصورة جمالاً، بعد استكشافها ، فقد كان سقوط الطرف الأول من أهم أسباب التي أضفت على الاستعارة عملاً وبعداً نفسياً وفنياً، وذلك لأن سقوط الطرف الأول حرر النفس من بطء الأسلوب المنطقي ، وحرر أيضاً المعادلة من وضوح الأسلوب التشعري، وكساحتها بقليل أو كثير من الوهم والغموض المترددين من الاتصال المباشر بين النفس والأشياء^(٢) .

فهي تفاعل بين طرفين ، يقوم على مقارنة شيء بشيء آخر ، أو استبدال كلمة بأخرى ، على أساس فكرة تداخل العوالم ، وعدم الفصل بينها ، ومن هنا يأتي تبرير تفضيلها على التشبيه : «في بينما يعبر التشبيه عن تقارب الأشياء بجزء من أجزائها وانفعالها بالجوهر والماهية، فإن الاستعارة تعالى بذلك الشيء الجرئي، وتجعله يتضخم، ويتعاظم، ويمتد، حتى يستولى على الكل، بتأثير الانفعال النفسي أو الحدس الفكري الذي يصل إلى نتائج الأشياء قبل أن يمر بأسبابها»^(٣) .

وقد تنبه النقاد القدماء إلى أهمية اللغة المجازية - عموماً - في الشعر، وركزوا في ذلك على الاستعارة، إذ إنها تظهر قدرة اللغة المجازية على خلق علاقات

(١) د. محمد مندور . النقد المنهجي عند العرب ص ٤٩.

(٢) د. إيليا حاوي . المقل في الشعر من ٥٧ م الآداب الـ بيروتية ع ١٢ ، س ١٠ ديسمبر ١٩٦٢ .

(٣) د. إيليا حاوي . المقل في الشعر / ٥٧ - ٥٨

جديدة ذات طبيعة خاصة بين الألفاظ، تتشكل بها الصور الفنية، ولعل هذا ما يفسر انتشار تلك اللغة المجازية في شتى لغات العالم. بل لعله يفسر أيضاً سيادتها في الشعر دون النثر، بعدها عن المقلالية المسيطرة على الروح العلمية، ومن هنا يمكن محاسبة الشاعر الكبير على استخدامه الأصيل للألفاظ التي تعد «المظهر الخارجي لجدة رؤية الشاعر للوجود، فهو يستعمل لغة الجملة التي هي فرد من أفرادها كما لو كانت لفته هو ملكاً له بمفرده، كما أنه يرى الوجود الذي حجبته عن الشخص العادي التقليدي الحاضرة والماضية، يراه كما لو كان أول فرد ينظر إليه، هذه النقطة تفسر لنا الشيء الكثير في الشعر الصادق، فهي تفسر لنا سر العلاقات الغربية التي يخلقها الشاعر بين الألفاظ، والتي يدهش لها الوعي الاجتماعي»^(١).

فالصورة الاستعارية - على الرغم من جزئيتها - تعد أكثر استيفاء للتجربة، لأنها أقرب إلى طبيعتها ، ولكنها لا تبلغ درجة الصفاء الفني والوجداني، ولا تتفذ إلى أعماق النفس إلا إذا تخلصت من التقييد بحدود قاطعة تفصل بين المستعار والمستعار له، وعندئذ لا تعدم الأساس الدينامي الذي تتطلّق منه معبرة عن أركان التجربة الشعرية، وإن كان هذا الأساس يجعلها «تعتمد على الواقع العملي بدرجة كبيرة»^(٢) فكل ما فيها لا يتحتم وجوده في الواقع بالضرورة ، وإنما يوجد ذلك في المجال الإبداعي للشاعر ، حيث يزيد خياله من بعد الواقعية إلى حد بعيد ، ومن هنا فإن البدء في دراسة الاستعارة على هذا الأساس الدينامي «من شأنه أن يقضى على كل أثر للنظرة التقليدية ، فلا يتبع لها الظهور ، فالشاعر لا يرى شيئاً بل يرى شيئاً واحداً وقد أصبح هذا الآخر، ومن ثم كان الطريق إلى الدراسة الصحيحة لهذه الظاهرة هو الكشف عن عوامل تغير الدلالات»^(٣) .

ويبدو أن ما ألح عليه النقاد العرب بتسمية «المجاز» إنما كانوا يقصدون به «نقل اللفظ من مجال إلى آخر، وقد اعتمدوا - بشكل واضح - في هذا النقل على

(١) د. محمد مصطفى بدوى . الذاتية في الشعر . م. الآداب / ١٢

(٢) د. مصطفى سويف . الأساس النفسي للإبداع الفني في الشعر خاصة ٢٧٨/

(٣) المرجع السابق . الموضع نفسه .

طابع التشابه الخارجي بين المنشئ منه والمنقول إليه . على نحو ما ورد في تحليلهم للتشبيهات والاستعارات ، ومع هذا لا يمكن إنكار كون هذا التحليل - في قسم منه - قد استند إلى تشابه في داخل النفس أو وحدة الأثر داخل تلك النفس «^(١)».

وانتقادا من ماهية الاستعارة ، وتلمس دورها في إبراز الصورة الشعرية ، إلى محاولة كشف وظيفتها التي تعبّر من خلالها عن واقع النفس ، يمكن القول بأن الصورة الاستعارية راحت تكتسب أبعاداً فنية جديدة عن طريق ما يسمى بالتشخيص بعد عملية نفسية صرفة ، تجعلنا في العمل الأدبي كائننا نمارس حياة حسية ، تتمثلها في الألفاظ ، وفي إشعاعات الألفاظ ، وفي الدلالات الرمزية للألفاظ «^(٢)».

والتشخيص - بهذا المنطق - جزء من عناصر الجمال التي تبرز الصورة ، وربما كان أقوى إيحاء ، وأكثر دلالة على المعانى من التشبيه ، وإن كان بعض نقادنا القدماء لم يستحسن التشخيص ، منذ سماع الآمدى ببعيد الاستعارة . وكان واحداً من جملة مآخذة على أبي تمام « إنما رأى أبو تمام أشياء يسيره من بعيد الاستعارات ، متفرقة في أشعار القدماء ، لا تنتهي في البعيد إلى هذه المنزلة فاحتذها ، وأحب الإبداع ، فأغرق في إيراد أمثالها ، واحتطلب ، واستكثر »^(٣) .

وفي تعريف العسكري للاستعارة رأها نقلاللعبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره ، وهذا النقل للعبارة يشتمل - غالباً - على العنصر الحسى القائم على التشخيص ، لإبراز المعانى ، فالتشخيص لون من التفكير الحسى ، يضفيه الساعر على لوحته التصويرية ، ليزيد منوضوحها ، وجمالها الفنى «فالمحسوسات والحسينيات في ذاتها أدوات مثيرة للأعصاب بغير شك ، والشاعر -

(١) د. محمد مندور ، التعبير الشعري بين السوقية والرمزية . م. المجلة ، أغسطس ١٩٥٨ ع. ٢ . س ٢٠ من ١٠٠

(٢) د. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي / ٢٠٦ .

(٣) الآمدى . الموازنة / ٢٤٠

كالرسم - يستخدم هذه الأدوات ، لكنها لا تؤدي وظيفتها على الوجه الصحيح ، إلا

بتوجيهه من الشاعر ، وهذا التوجيه مصدره الفكرة أولاً وأخراً^(١) .

« والإنسان مشخص برمضمه ، فهو إذا تمثل قوة مجردة أو محسنة وهبها زيه

وبسط عليها زواله ونحلها أعماله »^(٢) .

ولا تعمل هذه الملكة المشخصة لدى الشاعر في فراغ ، بل إنها تفرغ طاقتها
في حقل تجاربه الشعرورية الحادة ، وانفعالاته العميقية التي يستطيع من خلالها أن
يتجاوز ذاته ، ليسقطها على الأشياء المحسوسة في عالم الواقع الخارجي ،
في شخصها أو يجسمها ويتفاعل معها ، وبهذا المعنى عرف الأستاذ المقاد
التشخيص بقوله : « فالقصد بالتشخيص تلك الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها
من سعة الشعور حيناً أو من دقة الشعور حيناً آخر ، فالشعور الواسع هو الذي
يستوعب كل ما في الأرضين والسماءات من الأجسام والمعانى ، فإذا هي حية كلها
لأنها جزء من تلك الحياة المستوية الشاملة ، والشعور الدقيق هو الذي يتاثر بكل
مؤثر وينهتر لكل هامسة ولامسة ، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك
التأثير ، وتوقفه تلك اليقظة ، وهي هامدة جامدة صفر من العاطفة خلو
من الإرادة»^(٣) .

فالربط بين الشعور وملكة التشخيص أمر مفروض بطبيعته ، وذلك أن
التجربة التي يمر بها الشاعر هي ما يحاول تصويره عن طريق تلك الأداة الفنية التي
تزيد الصورة وضوحاً إن لم تكن أساساً ضرورياً للأداء .

وفي عصر مسلم تزداد الصورة الاستعارية انتشاراً لدى الشعراء المحدثين ،
ومعها يزداد الاعتماد على مملة التشخيص ، ويشتد إلحاح الشعراء على التعقيد في
المعانى نتيجة إسرافهم في المقابلة بين الظواهر الخارجية والحالات الداخلية التي

(١) د. عز الدين إسماعيل. التفسير النفسي للأدب / ١٠٨

(٢) المقاد . الفصول / ٤٩

(٣) المقاد . ابن الرومي / ٣٠٣ .

تعتري النفس البشرية ، فلم يكن الشاعر العباسى مثل أسلافه الجاهليين يغشى المعانى نتيجة إسرافهم فى المقابلة بين الطواهر الخارجية والحالات الداخلية التى تعتري النفس البشرية ، فلم يكن الشاعر العباسى مثل أسلافه الجاهليين يغشى مظاهر الأشياء دون أن يتساءل عن حقائقها ، أو يثير المشاكل حولها ، أو يتمعن فيها . بل حرص على التساؤل ، وحاول تعمق الأشياء والأفكار ، وراح الشاعر يستعين على توصيل معانيه كذلك بتجسيدها أحياناً ، وعندئذ تكون الاستعارة هي أداة لتحقيق هدفه ، ومن هنا يمكن الزعم بان التجسيم والتخيص كليهما « يتعقب بناء اللغة وضمائرها وأفعالها وصفاتها التي ترد علينا ورودا طبيعيا لا شبيهة فيه من صنعة أو أناقة ، ثم إن اتجاهاتنا النفسية ومشاعرنا وطراقي تفكيرنا في الأشياء غير الحية إنما تصاغ وتتمو من خلال تفكيرنا وشعورنا بالمجتمع »^(١) .

إلى أى مدى استطاع مسلم توصيل معانيه وتجاربه عن طريق التخيص ، وكيف جاءت الاستعارة عنده أداة فعالة في هذا التوصيل ، وما الدوافع التي أدت إلى اللجوء إلى هذه الأداة ؟ وما مدى نجاحه في تشكيلها الجمالى ؟ هذا ما ينبغي أن تجيب عنه صوره الشعرية التي اتكأت على الاستعارة والتخيص .

ففى إحدى لوحاته الغزلية يستعيير صريح الغوانى النميمة ليجعلها من شأن الحالى والعطور حين يقول :

إذاً مَا مَشَتْ خَافِتْ نَمِيمَةَ حَلَيْهَا
تُدَارِي عَلَى الْمَشْيِ الْخَلَاجِيلِ وَالْمَعْطَرَا^(٢)

فهى تخاف أن يصوت عليها الحالى عند شدة الحرفة فى المشى ، وأن يتم عنها ريح المسك فكأنهما يشيان بها فهى لذلك تمشى قليلاً قليلاً ، وهو يريد من وراء هذه الصورة الاستعارية أن يكشف عن مكانتها بين أهل الترف والنعمة .

وفى صورة لمجلس الخمر تراه يستعيير العود لفتاة ، والأقوحوان لثابا القينة والمزمار للشادية ، وللذات للشجر المثمر ، والصهباء للقناة فى بقية الصورة التى يقول فيها :

(١) د. مصطفى ناصف . الصورة الأدبية / ١٣٦

(٢) الديوان / ٤٥

وَحَنَّ لَنَا عُودٌ فَبَاحَ سِرِّا
إِذَا مَا أَشْتَهَيْنَا الْأَقْحَوْانَ تَبَسَّمَ
وَاسْعَدَهَا الْمِزْمَارُ يَشْدُو كَائِنَةً
غَدَوْنَا عَلَى الْلَّدَائِنِ تَجْنِي ثَمَارَهَا
أَقَامَتْ لَنَا الصَّهْبَاءُ صَدَرَ قَنَاتِهَا
وَفِي صُورَةِ خَمْرِيَّةِ أُخْرَى يَسْتَعِيرُ السِّنَانَ لِلْمَاءِ كَمَا يَسْتَعِيرُ الضَّحْكَ لِلْمَقْعِيدِ^(١).

قائلا :

كَانَهَا وَسِنَانُ الْمَاءِ يَقْتَلُهَا مَقْتَلَهَا ضَحْكٌ فِي عَارِضٍ بَرِدٍ^(٢).
كما يستند إلى تجسيد ما يريد تصويره أحيانا كما في قوله :

إِذَا طَفَتْ فِيَّةٌ عَنْ غَبٍ طَاعَتِهَا عَبَّا لَهَا الْمَوْتُ بَيْنَ الْبَيْضِ وَالْأَسْلِ^(٣)
إذ جعل ممدوحه يعيّن الموت بين السيف والرماح ، متخدنا من التجسيد أداته
للسورة . وفي صورة غزلية يجسد المودة في غمرات اللحظ قائلا :

جَعَلْنَا عَلَامَاتِ الْمَوْءُودَةِ بَيْنَنَا مَصْتَابِدَ لَحْظٍ هُنْ حَقَّ مِنَ السُّحْرِ^(٤)
ويكسب التجسيد الصورة عنده عنصر الحركة فهو يصور نفسه يقود الرجال
إلى الأمانى التي يبغيها نتيجة وعد ممدوحه :

إِلَّا رُبَّا افْتَدَتِ الرَّجَاءُ إِلَى الْمُنْ
بُوْعَدِكِ حَتَّى يَسْتَبِدَ بِهِ الْمَطْلُ^(٥)
وعلى هذا كثر لديه عنصر التشخيص ، حيث راح يتخذ منه ركيزته الفنية

(١) الديوان / ٤٠ - ٤٢

(٢) الديوان / ٨١

عن غب طاعتها : أي عن بعد طاعتها .

(٣) الديوان / ١٢

(٤) الديوان / ١٠٥

(٥) نفسه / ٩٤

الأساسية في تصوير الأشياء والمعنويات ، حيث يبيت فيها الحياة والحركة والنمو ،
وله في ذلك كثير من الصور بعضها جزئية محدودة ، ومنها صور كبرى شاملة ، فمن
صوره الجزئية التي اعتمد فيها على التشخيص تصويره للمنايا في قوله :

يَغْدُو فَتَنَدُو الْمَنَابِيَا فِي أَسْتَيْهِ شَوَارِعًا تَسْحَدِي النَّاسَ بِالْأَجْلِ^(١)
 فهو يغدو إلى الحرب لتغدو معه المنايا الكامنة في أنتهائه ، وكأنها تقصد
الناس بالموت ، فهو يجعل من أسماء المعان ذواتاً تحس وتتحرك وت فعل ، وهذا ما
حاوله مع المعنويات في صور أخرى كثيرة ، لأن يشخص الخوف وهو يطير على
حد تصويره :

وَطَارَ فِي أَثْرٍ مِنْ طَازَ الْفِرَارَ بِهِ خَوْفٌ يَسْأِرُضُهُ فِي كُلِّ أَخْدُودٍ^(٢)
والفرار يتعطل :

مُظَفَّرُونَ تُصِيبُ الْحَرَبَ أَنفُسَهُمْ إِذَا الْفِرَارُ تَمَطَّى بِالْمَحَايَدِ^(٣)
والقنا تجرع الدماء :

وَلَى وَقْدَ جَرَعْتَ مِنْهُ الْقَنَا جُرَاعًا حَىَّ الْمَخَافَةِ مَيَّتَأْ غَيْرَ مَوْفُودٍ^(٤)
والرياح تتحسر :

تَسْشِي الرِّيَاحُ بِهِ حَسْرَى مُؤْلَهَةٍ حَيْرَى ثَلَوْدٌ بِاَكْتَافِ الْجَلَامِيدِ^(٥)
وفي لوحة الفزالية يرسم صورة متماسكة تستند إلى أكثر من لون بلاغي
يظهر من بينها التشخيص واضحًا ، من مثل هذه الصور التي يجمع فيها عديداً من
الأشياء على غرار قوله :

**خَلَوتُ بِهَا وَاللَّيلُ يَقْطَانُ قَائِمٌ عَلَى قَيْمِ الْرَّاهِبِ الْمُسَبَّبِ
فَلَمَّا اسْتَمَرَتْ مِنْ دُجَاجَ اللَّيلِ دُوَلَةٌ وَكَادَ عَمُودُ الصُّبْعِ بِالصُّبْعِ يَنْجَلِي
وَقَالَ لِلَّذَّاتِ الْأَقْيَاءِ : تَرَحِّلِي**^(٦)

(١) نفسه / ١١

(٢) الديوان / ١٦٢

(٣) نفسه / ١٦٠

(٤) نفسه / ١٦٦

(٥) نفسه / ١٥٤

(٦) نفسه / ١٤٤

فالليل إنسان في يقظته وقيامه ، والهوى يقف ليتراءى بالشوق باكيا ، غير مكتف بالبكاء بل يأمر اللذات بالرحيل . صورة أساسها التشخيص استعلن فيها بالتشبيه في البيت الأول . وهي صورة تراه يروع الكري ويعادى الصباح :

وَزَائِرَةُ رُمْتُ الْكَرْدَى بِلِقَائِهَا وَعَادِيَتُ فِيهَا كَوْكَبُ الصُّبْحِ وَالْفَجْرَا^(١)

وحيث يميل إلى البدار تراه يفضى إليه بسره تارة ، ويناجيه تارة أخرى :

فَبِتُّ أَسِرُّ الْبَدَارِ طَرَوْا حَدِيشًا وَطَوَرَا أَنَجِي الْبَدَارِ أَحْسِبُهَا الْبَدَارَا^(٢)

وحيث يجلس مع صاحبته يحدثها مرة ، ويحدث القمر مرة ، وثالثة يكتم عنه سره ، ولا ينسى بعد تشخيص القمر بهذا الشكل أن يشخص الليل في طريقه إلى الزوال مودعا النجوم :

إِلَى أَنْ رَأَيْتُ اللَّيْلَ مُنْكَشِفَ الدُّجَى يُودُعُ فِي ظَلَّمَائِهِ الْأَنْجَمُ الْزُّهْرَا^(٣)

وضمن هذه الصور الجزئية التي يقيمها الشاعر أساسا على التشخيص يمتد بيمثلها إلى الأغراض الشعرية الأخرى ، ففى صورة الممدوح يشخص السيف والموت :

رَضِيَتْ سُيُّوفُكَ عَنْكَ يَوْمَ لَقِيَتْهُمْ وَاجْبَتْ دَاعِيَ الْمَوْتِ حِينَ دَعَاكَا^(٤)
فسيوف يزيد ترضى عنه يوم لقاء أعدائه ، وهى تستحسن إرواهه لها بالدماء ،
والموت يدعوه يزيد إليه ، فيلبى الدعوة ويجيب النداء .

وفي تصوير كرم ممدوحه يجعل الجود يجري ويلمع فى وجهه :

تَرَى الْجُودَ يَجْرِي فِي صَنْفِيَّةٍ وَجْهِهِ^(٥)

(١) نفسه / ٤٥

(٢) المليون / ٤٥

(٣) نفسه / ٤٦

(٤) نفسه / ٩٧

(٥) نفسه / ٣٠

وهذا عن دور التشخيص في الصور الجزئية ، حين تتوالى في القصيدة ،
لتكتشف عنصرا من عناصر التجربة ، وتبقى لمسلم بعدئذ طاقات فنية أخرى راح
يرسم من خلالها صورا كثيرة ، أقامها أساسا على التشخيص ، وبرز له من
بينها صور ثلاث تستحق كل منها وقفة خاصة وهي : صورة السفينة ، وصورة
الخمر ، ثم صورة الدهر . حيث يمتد إلى تشخيص الجمادات في اللوحتين ، الأولى
والثانية ، وتشخيص المجردات في اللوحة الثالثة .

والصورة الأولى للسفينة يحكيها قوله (١) :

كَانَ مَدْبُ الصَّبَّا بَيْنَ الْوِعَادِيْنَ مِنَ الْعُقْدِ
كَشَفَتْ أَهَاوِيلَ الدُّجَى عَنْ مَهْوِيلِ
أَطْمَتْ بِخَدِيْهَا الْحَبَابَ فَأَصْبَحَتْ
إِذَا أَفْبَلَتْ رَاعَتْ بِقُنْتَهَا قَرْهَبِ
تَجَافَى بِهَا النُّوَيْ حَتَّى كَانَتِ
تَخْلُجُ عَنْ وَجْهِ الْحَبَابِ كَمَا انْتَشَتْ
أَطْلَتْ بِمِجْدَاهِيْنِ يَقْتَوْزَانِهَا
فَحَامَتْ قَلِيلًا ثُمَّ سَرَّتْ كَانَتِ
أَنَافَ بِهَادِيهَا وَمَدَ زِمَامَهَا
إِذَا مَا عَصَتْ أَرْخَى الْجَرِيرَ لِرَاسِهَا
كَانَ الصَّبَّا تَعْكِيْهَا حِينَ وَاجَهَتْ

(١) الديوان / ١٠٦ - ١١٠

الوعاد : الليلة . العقد : جمع أعقد وهو الكثيب الأحمر، الحباب : الموج . موقفة الدايات : أي مخططة الظهر . مرتومة النهر : هي نهرها بياض . قنة قرهب : رأس ثور وحش . تجافى : تجنب .
تخلج : تجنب . موضع الحباب : الذي يقرب فيه العشب من أعلى الماء . الكسر : ما عن يمين اليمين .
وشماله . انتشت : مالت . الاخلاط : الخروج من شيء إلى شيء . اللجام هنا رجل المركب . حامت :
استدارت . الهدى : العنق . المعمتمل : العامل . معمتمل الظهر : يريد أن ظهره عامل على جذب العيال
مع يديه . الجرير : العجل . ملكها عصيانتها : أي تصادها في الجري خفيفها : حافظها . رجل ملبيع :
أي كان من طول سفره . اللحام : القسر الرقيق دون النشر الغليظ . أنت هنا بمعنى صارت .

فَمَا بَلَغْتَ حَتَّى اطْلَاحَ خَفِيرِهَا

فالسفينة أداته في ذلك البحر المخيف ، وهي جارية حامل محمولة على الماء ، وتحمل الناس لأول مرة فهى بكر . وجانب التشخيص هنا - بالطبع - إنسان يتبعه بصور أخرى يعتمد فيها على الحيوانات ، فهي مخططة الظهر ، هي نهرها بياض ، ومقدمتها كرأس ثور وحشى مسن . كما يعتمد على عالم الطير ومن يجعل مجادفيها كجناحي النسر ، واندفعها فوق الماء كاندفاع العقاب . ثم يعود إلى الملامح الإنسانية التي يضفيها عليها فصورها عروسًا تمشي إلى خدرها ، وقد داعبها نسيم الصبا ، ويحميها في سيرها ذلك النوى من شدة حرده وخوفه عليها . وما إن يهبط خيال الشاعر إلى أرض الواقع ليصور مجادفيها حتى يحلق مرة أخرى في عالم التشخيص حين جعلها تطل بهما ، وسرعان ما تعاوده صورة حيوان البادية ، فترى السفينة تقوم برجلها كالفرس يقوم بالزمام ، ثم تبدأ في الاستدارة قليلاً لتمر بسرعة خاطفة ، فتنقض كما تنقض العقاب على فريستها ، وهي إذ تشرف بعنتها يمد لها النوى الزمام ، فإذا ما عصته تعادت في جريها ، دون أن تدرك ما هو صانع بها .

فالصورة قائمة - في جملتها - على عنصر التشخيص من خلال استخدام ألوان مختلفة من صور الإنسان والحيوان والطير التي راح الشاعر يصوغها جميعاً في أشكال مليئة بالحركة والحيوية .

وفي اللوحة الثانية ينشر صوراً جزئية تتلاقى وتتعانق في إطار هنـى شامل ، يبرز فيه قدرته على استغلال عنصر التشخيص ويقول :

وَقَهْوَةٌ مِنْ بَنَاتِ الْكَرْمِ صَافِيَةٌ
صَهْبَةٌ بَأْيُودِيَةٌ أَيَابُهَا الْعَرَبُ
تُقْمِي إِلَى الشَّمْسِ فِي إِغْدَائِهَا وَهَا
مِنَ الرَّضَاعَةِ فِي حَرْ الْهَجِيرِ أَبُ^(۱)

فهو يجعلها فتاة من بنات الكرم أربابها عرب ، وقد تقدت على الشمس ورضعت في الهجير حتى إذا كبرت جعلها الشاعر بعد ذلك تخطب ثم تتزوج :

سَأَوَمْتُ صَاحِبَهَا الْبَيَاعَ فَغَالَ
حَتَّى إِذَا بَلَغْتَ وَحَانَ خِطَابُهَا
مَا زَانَ حَتَّى حُزْنَهَا وَخَدْعَتُهُ
وَلَقَدْ أَطْلَعْتُ الْخِدَاعَ جِدَالًا^(۲)

(۱) الديوان / ۲۲۷

(۲) الديوان / ۲۰۳

وفي أخرى يقول :

بَشِّاشَا لَهَا مِنْا خَطِيبًا لِيُضْعِمُهَا
رَقَى رَدَّهَا حَتَّى احْتَوَاهَا مُغَالِيَا
فَوَافَى بِهَا عَذْرَاءَ كُلَّ فَتَى نَدَى
مُعْتَقَةً لَا تَشْتَكِي وَطَهَ عَاصِرٌ
أَشَارَتْ عَلَى كَفَّ الْمُدِيرِ بِلِونَهَا
أَمَاتَتْ نُفُوسًا مِنْ حَيَاةٍ قَرِيبَةٍ
(١) وَفَاتَتْ هَلْمَ تُطَلَّبُ بِتَبَلٍ وَلَا ذَحْلٍ
لِيُحِيلُهَا إِلَى صُورَةِ كَبْرِيٍ يُشَيِّعُ فِيهَا التَّشْخِيصُ لِلْخَمْرِ ، فَهُمْ يَرْسُلُونَ إِلَيْهَا
خَاطِبًا يَطْلُبُهَا ، فَيَعُودُ بِهَا مَرْحًا فَخُورًا ، بَعْدَ أَنْ دَفَعَ مَهْرَهَا غَالِيَا ، ثُمَّ أَقْبَلَ عَلَيْهَا
كُلُّ فَتَى جَزِيلِ الْعَطَاءِ ، بَعْدَ عَنِ الدُّنْيَا . وَهُنَّا عُودَةٌ إِلَى حَقِيقَةِ الْخَمْرِ ، فَهُنَّ مُعْتَقَةٌ
سَالَتْ مِنَ الْعَنْبِ بِلَا عَصْرٍ ، مَا يَجْعَلُهَا شَدِيدَةً فِي تَأثِيرِهَا فِي نُفُوسِ الْشَّارِبِينَ
فَعُلْمَتْهَا فِي ذَلِكَ لَا تَبْعِدُ عَنْ صُورَةِ الرَّجُلِ الْمُنْفِي يَقْلِي دَمَهُ إِذَا مَا لَجَ فِي الْقَتَالِ .

وَقَدْ صَاغَتْ بَعْدَ ذَلِكَ لِلْسَّاقِي أَنَّمَلَ صَفَرَاءَ ، لِيَسْتَمِرَ مَعَهُ التَّشْخِيصُ فَيُبَرِّزُهَا
مُخْطُولَةً يَعْتَزُّ بِهَا خَاطِبَهَا ، وَهِيَ تَمِيتُ وَتَحْيِي دُونَ أَنْ يَطْلُبَ مِنْهَا ثَارٌ أَوْ دِيةٌ وَهِيَ لَا
تَشْتَكِي وَطَهَ عَاصِرٌ ، حِيثُ إِنْ فِي جَوْفِهَا دَمًا يَقْلِي مِنْ شَدَّتْهَا عَلَى نُفُوسِ الشَّارِبِينَ
وَهِيَ تَصْوِغُ وَتَنْيِيرَ ، بَلْ تَخَالِلٍ وَتَخَادِعَ :

أَقَامَتْ لَنَا الصَّهَبَاءُ صَدَرَ قَنَاتِهَا
وَمَالَتْ عَلَيْنَا بِالْخَدِيقَةِ وَالْخَتْلِ (٢)
أَى أَنَّهَا قَوَمَتْ لَهُمْ أَمْرَهَا فَاسْتَقَامُ لَهُمْ شَرِيعَهَا ، وَقَدْ خَدَعُوهُمْ فِي عَقُولِهِمْ ،
وَخَتَّلُوهُمْ حِينَ اسْتَرْفَتْ عَقُولُهُمْ . لِيَصِلَ التَّشْخِيصُ ذَرْوَتَهُ فِي صُورَتِهِ الَّتِي يَقُولُ فِيهَا

يمشي العرضنة : يمشي في انحراف من التيته . في مهل : في رفق . خطيبها : خاطبا . رب الخمر :
مولاما .. عقباته : كريمهه . الاختواء : الضنم . التك : الدنسه . الذليل : عظام صقر . كفطام التبل .
التبل والذليل والواتر : مطلب الدم يكون قبل القاتل .

(١) الديوان / ٣٦ - ٣٨

(٢) الديوان / ٤٢

فُتِّلَتْ وَعَاجَلَهَا الْمُدِيرِ فَلَمْ تَنِطْ إِذَا بِهِ قَدْ صَيَّرَتْهُ قَتِيلًا^(١)
فقد قتلتة حين أسرته ، حيث يجعل منها ندا للساقي تازله ، فيقتتها بالمرج ، ثم
يشريها ، فإذا بها تتتحول إلى قاتل للشارب حين يسكت ، فهي مقتولة ! وهي قاتلة !!
وهي مشروبة على وجه الحقيقة وكل ذلك من تأثيرها في عقول شاربيها .

ويلاح عليه التشخيص إلى درجة يجعل فيها الندامى يفضون خاتم الخمر
وكانهم تزوجوها ، ودخلوا بها بعد أن تحجبت عليهم وتنمنت قبل ذلك زماناً :
إِلَى أَنْ تَلَاقُوهَا بِخَاتَمِ زَهْنَاهَا مُخْدَرَةً قَدْ عَتَّقَتْ حِيجَاجَ عَشْرَا
إِذَا مَسَّهَا السَّاقِي أَغَارَتْ بَتَانَةً جَلَابِيبَ كَالْحَادِيِّ مِنْ لَوْنِهَا صُفْرَا
فَصَنَارَتْ لَهُ قَبْأً وَصَارَ لَهَا صَنْدَرَا أَنَّاخَ عَلَيْهَا أَغْبَرَ اللَّوْنِ أَجَوْفَ
يَصِيدُونَهَا فِي يَدِيَّهَا فَهْرَا وَتَقْتَلُهُمْ مَكْرَا^(٢) قُلُوبُ النَّدَامِيِّ فِي يَدِيَّهَا رَهِينَةً

فهو يعتمد على الأحوال الإنسانية في تشكيل أطراف الصور وأداء المعنى
حيث يبدأ في ذلك مع الخمر ، منذ ابتياعها ، إلى تشخيص خطبتها وزواجهما ،
وإقبالهم عليها لفضتها ، ومداعبتهم إليها فتترك على أيديهم آثار لونها ، ثم يبرك
الرق عليها ، فتصير في داخله كالقلب ، ويصير هو من حولها صدرا ، وهو حين
يصادرونها يقهرونها ، ولكنها لا تستسلم إذ تقتتلهم بمكرها فتسكرهم في لطف
وهدوء شديدين .

وهكذا شخص الشاعر الخمر تشخيص خبير بها ، كاشفا بذلك عن عشقه
لها ، وشفقه بشريها ، منذ جعلها مرة مقتولة بماء السحاب :
صَفَرَاءَ مِنْ صَوْبِ الْكُرُومِ كَسَوْتَهَا بَيْضَاءَ مِنْ حَلْبِ الْكُرُومِ كَسَوْتَهَا
فَكَانَ حَلَيَّتَهَا جَنِّيَ النَّرْجِسِ^(٣) مُزَجَّتْ وَلَأَوْذَهَا الْحَبَابَ فَحَاكَهَا

(١) الديوان / ٥٨ .

بخاتم ريهما : أى بطاعنه (خاتم الخمار على طين الخابي). الخدر هنا : الخالية . عتقت : حست ،
المتفق : القديم الكريم . أغبر اللون أجوف : يقصد الرق . أديمهها : جلدتها .

(٢) نفسه ٤٨ - ٤٩ .

(٣) الديوان ١٣١ - ١٣٢ .

وغير مقتولة حينا آخر :

إذا شِئْتُمَا أنْ تَسْقِيَانِي مُدَامَةً
خَلَطْتُنَا دَمًا مِنْ كَوْمَةٍ بِيَمَائِنَا

فَلَا تَقْتُلُهُمَا كُلُّ مَيْتٍ مُحَرَّمٌ
فَاظْهَرَ فِي الْأَتْوَانِ مِنَ الدَّمِ الدَّمُ^(١)

وتاتي اللوحة الثالثة ليشخص فيها المجردات ، فيليح على صورة الدهر في
مواضع كثيرة في الديوان ، فالدهر عنده يتدرج في سلم التصوير الفنى ابتداء من
معاقبته له ولومه إياه :

مَادَا عَلَى الدَّهْرِ لَوْ لَأَتَتْ عَرِيكَتُهُ
وَهُوَ يَبْعِثُ الْأَيَامَ :

لَمْ يَبْعِثِ الدَّهْرُ يَوْمًا بَعْدَ تَلَاهِهِ
وَهُوَ يَرْمِي النَّاسَ بِالنَّكَباتِ :

إِنِّي رَمَانِي الدَّهْرُ مِنْهُ بِنَكْبَةٍ
وَأَرَى الْحَوَادِثَ مَا تَزَالُ تَنُوبِنِي

وَهُوَ يَكَادُ يَقْضِي عَلَى الشَّاعِرِ
وَيَتَكَبَّكَ شَامِرَ لَمْ يُبْقِي دَهْرٌ

ويقوم باختبار الأسرار ومن شأنه الشكوى :
مَا كُنْتُ أَدْخِرُ الشُّكُوكَ لِحَادِثَةٍ حَتَّى ابْتَلَى الدَّهْرُ أَسْرَارِي فَأَشْكَانِي^(٢)

أى ما كنت أدخل الشكوى لحادثة من الدهر حتى جعلنى الدهر أشكو ما

(١) نفسه / ١٧٩

(٢) نفسه / ٤

(٣) نفسه / ١٧٠

(٤) الديوان / ٢٠٨

(٥) نفسه / ١٤٨

(٦) نفسه / ١٢٦

الآقى من أذاء ، وذهب نصارة ما كنت فيه من الخير ، فما كان في نفسى أن أشكو من الأذى ، ولا ظننت أن ينزل بي بلاء ، حتى أنزله بي الدهر .

وينصرف الدهر متعمرا :

وَذَعَرْتَ صَرْفَ الدَّهْرِ حِينَ ضَمَنْتَهُ ^(١)

ثم يطلق عليه صفات إنسانية حين يصفه بأنه جاهم :

جَهَلَ الزَّمَانَ وَعَادَ فِي عَادَاتِهِ ^(٢) **فَلَبَسَتْهُ بَنَجَمْلٌ وَعَمَدْ**

كما أنه يلبس ، وهو يجلب الضحك والبكاء :

أَنْكَانَ الدَّهْرُ مِمَّا كَانَ أَضْحَكَنِي ^(٣) **وَالدَّهْرُ يَخْلُطُ إِخْلَاءً بِإِمْرَارٍ**

وله عين تتم ، وأيام تقطع :

أَيَامَهُ بِالْبَا فِي اللَّهِ وَالْجَنَّلِ ^(٤) **كَمْ قَدْ قَطَعْتُ وَعَيْنُ الدَّهْرِ رَاقِدَةً**

وهو خائن لا أمان له :

تَرَاهُ فِي الْأَمْنِ فِي دِرْعٍ مُضَاعِفَةٍ ^(٥) **لَا يَأْمَنُ الدَّهْرَ أَنْ يَأْتِي عَلَى عَجَلٍ**

والمعنى في صورته البسيطة أقرب إلى التقريري ، ولكن التصوير يظهر هنا في صورة الدهر الذي يمكن أن يغدر به فجأة ، وبالتالي يجب أن يأخذ حذر خوف هذه المفاجأة . ومن شأنه الاعتباط :

فَالدَّهْرُ يَفْسِطُ أَوْلَاهُ أُوْلَى ^(٦) **إِذْ لَمْ يَكُنْ كَانَ فِي أَعْصَارِهِ الْأَوَّلِ**

فنظرا لمجيء المندوح في أواخر الدهر كان أوله يحسد آخره على الفوز به

دونه ومن شأنه أن يسأل :

(١) نفسه / ٢٢٢

(٢) نفسه / ٢٢١

(٣) نفسه / ٢٢٨

(٤) نفسه / ٥

(٥) الديوان / ١٢

(٦) نفسه / ١٥

سَلْ عَيْشَنَ دَهْرٌ قَدْ مَضَتْ أَيَامُهُ
لَوْ عَيَادٌ أَخْرَهُ كَأَوْلَى عَهْدِهِ
فِيمَا مَضَى لَمْ أَشْفِرْ مِنْهُ غَيْلًا^(١)
فَهُوَ يَطْلُبُ مِنْ صَاحِبِهِ الْمُتَخَيَّلِ أَنْ يَسْأَلَ الدَّهْرَ الَّذِي مَضَى إِذَا كَانَ ثَمَةَ سَبِيلٍ
لِرَجُوعِهِ، خَاصَّةً أَنَّهُ لَمْ يَعْرِفْ قِيمَةَ مَا افْتَضَى إِلَّا حِينَ جَرَبَ آخِرَهُ، وَلَوْ عَادَ الْيَوْمُ
إِلَى الزَّمَانِ الرَّخْيِ الَّذِي كَانَ فِيهِ مَا كَانَ يَشْبَعُ مِنْهُ لِطَبِيبِهِ وَنَعْمَتِهِ .

وَهُوَ ذُو اِرَادَةِ نَافِذَةٍ، وَرَأْيٍ سَدِيدٍ، لَا يَتَرَاجِعُ، وَلَا يَتَرَدَّدُ :

سَلْ الْحَلِيقَةُ سَيَّفًا مِنْ « بَنِي مَطَرٍ »
يَمْضِي فَيَخْتَرِقُ الْأَجْسَادَ وَالْهَامَّا
كَالدَّهْرِ لَا يَتَنَنَّى عَمَّنْ يَهْمِ بِهِ
قَدْ أَوْسَعَ النَّاسَ إِنْعَامًا وَإِرْعَامًا^(٢)
فَالْحَلِيقَةُ فِي عَزْمِهِ وَنَفَادِهِ فِي الْأَمْرِ كَالدَّهْرِ الَّذِي لَا يَتَرَاجِعُ عَمَّنْ يَهْمِ بِهِ مِنْ
الْأَعْدَاءِ، وَقَدْ بَذَلَ الْإِحْسَانَ لِلنَّاسِ كَمَا حَكَمَ عَلَى بَعْضِهِمْ بِالْإِدْلَالِ .

وَهُوَ يَقْحِمُ الْخَيْلَ يَوْمَ الْقِتَالِ :

خَيْلٌ لَهُ مَا يَزَالُ الدَّهْرُ يَقْحِمُهَا
فِي عَمَّرَةِ الْمَوْتِ يَوْمَ الرُّؤْبِعِ إِقْحَامًا^(٣)
فَكَانَهُ الْقَادِ فِي سَاحَةِ الْحَرْبِ، وَيَجْعَلُ مِنْ شَانِهِ الطَّاعَةِ :
لَوْ سَاعَنَ الدَّهْرُ لَأَرْتَدَتْ غَصَّارَتَهُ
وَلَاسْتَرَدَ مَوَادَاتِ الْمَهَأِ الْخُودَ^(٤)
فَإِذَا أَطَاعَ الدَّهْرَ هَوَاهُ رَجَعَ إِلَيْهِ بِالْحَالِ الَّتِي كَانَ فِيهَا فِي رَخَاءِ، ثُمَّ انْقَضَتْ
عَنْهُ . وَيَجْعَلُ مِنْ شَانِهِ الْأَغْتِيَالِ :
أَمَّا وَاغْتِيَالُ الدَّهْرِ خَلَّةٌ بَيْتَنَا^(٥)

(١) نفسه / ٥٥

(٢) نفسه / ٦٣

(٣) نفسه / ٦٦

(٤) الديوان / ٨٢

(٥) نفسه / ٨٩

وهو يأخذ ويعطى :

ذَكَرْتُ عَلَى عَيْبِهَا الدُّنْيَا وَصَدَقَهَا
ما أَسْتَرْجَعُ الدَّهْرَ مِمَّا كَانَ أَعْطَانِي^(١)

وَتَصْلُ قَمَةُ التَّشْخِيصِ عِنْدَ الْدَّهْرِ حِينَ يَتَحَذَّلُ مِنْهُ نَدِيمًا :

إِمَّا تَرَيْنِي أَزْجِي الْعِيْسَى مُنْتَظِرًا
وَعَنْدَ الْمُتَّى ارْتَفَعَ فِي خَيْرِ أُولَانِي^(٢)

فَقَدْ أَرْوَحُ نَدِيمَ الدَّهْرَ يَمْرُّ لَى
كَأسَ الْهُوَى وَيَحْيِيَنِي بِرِيَاحَانِ^(٣)

فَهُوَ يَخَاطِبُ فَتَاهَ قَائِلًا لَهَا إِنْ تَرِهُ غَرِيبًا يَطْلُبُ الرِّزْقَ فَقَدْ كَانَ يَرْوَحُ
فِيمَا مَضَى مِنْ زَمْنِهِ نَدِيمًا لِلْدَّهْرِ يَمْرُّ لَهُ كَأسُ الْهُوَى ، وَيَحْيِيَهُ بِالرِّيَاحِينِ وَكَانَ
الْدَّهْرُ كَانَ صَدِيقًا لَهُ ثُمَّ تَبَدَّلَ فَصَارَ عَدُوا .

وهكذا اعتمد مسلم على التشخيص في أكثر صوره محاولاً التفصيل فيها
لإبراز كل زواياه ، فاستخدم كل ما ملكته يداه من تشبيه أو استعارة أو تشخيص ،
وساعده كل ذلك على استخدام موهبته التصويرية التي عانقتها جهده الفني وحرصه
على إتقان صنعته ، وإذا صر ما ذهب إليه آدم متز في رؤيته لصور المحدثين حين
حكم عليهم « بأنهم لم يبتكروا صوراً جديدة ولا هم اكتشفوا مادة جديدة إلا
نادراً »^(٤) فإن هذا لا ينسحب على مملكة التشخيص التي تتمتع بها هؤلاء الشعراء
حتى وصل بعضهم بها إلى درجة من المغالاة أو قعدهم في دائرة القموض الفنى .

ولم تكن ظاهرة التشخيص جديدة عند هؤلاء الشعراء ، بل هي قديمة قدم
الفن ذاته ، فقد حاول بعض القدماء إبراز حركة الصورة عن طريقها ، فارتبط ذلك
عندهم بمقاييس الصدق في التعبير عن التجربة . يقول أرسسطو : « وعلى الشاعر
أيضاً أن يسعى ليتمثل في نفسه قدر المستطاع مواقف أشخاصه وحركاته ،
فأقدر الشعراء أولئك الذين يشاركون أشخاصهم مشاعرهم لما بينهم وبين الناس
من مشابهة ، والحق أن أقدر الناس تعبيراً عن الشقاء من كان الشقاء في نفسه ،

(١) نفسه / ١٢٢

(٢) نفسه / ١٢٢

(٣) الحضارة الإسلامية : ٤٥٢/١

وأقدّرهم تعبيراً عن الغضب من استطاع أن يملاً بالغضب قلبه، ولهذا فإن الشعر من شأن المهووبين بالفطرة أو ذوى العواطف الجياشة، فالأولون أكثر تهيئاً للتكييف مع أحوال أشخاصهم، والآخرون أشد استسلاماً للنوبات الجنونية الشعرية^(١) .

لقد حقق التشخيص لمسلم - كما حقق لغيره من الشعراء الذين عاصروه أو تلمسدوا عليه - مكانة فنية لا يمكن تجاهلها أو إغفالها، وقد أدركها النقاد القدماء في الدرس الفني، وجعلوا منها معياراً للحكم على الفحولة الشعرية بوجه عام، وإن كانوا قد وضعوا له شروطاً خاصة بمسألة الوضوح التي طلبوها من الشاعر وعدم الإشراق في التشخيص والغموض، ولذلك كثرت مأخذ بعضهم على أبي تمام بإسرافه في الاعتماد على هذا العنصر التصويري الهام .

ولعل التشخيص يقف معلماً على طريق فحولة مسلم إلى جانب غيره من ألوان المقدرة الفنية على التشكيل الجمالي للصورة وهو ما سبق استعراض بعضه ليأتي دور بقية الوانه في المباحث التالية .

* * *

(١) أرسطو . هن الشعر / ٤٨

(ج)

البديع ودوره في تخلق الصورة

(١)

يقول صاحب زهر الآداب : « و الكلام الجيد الطبع ، المقبول في السمع قریب المثال ، بعيد المثال ، أنيق الديباجة ، رقيق الزجاجة ، يدنو من فهم سامعه كدنه من وهم صانعه ، والمصنوع متقدف الكعب ، معتدل الأنبوب ، يطرد ماء البديع على جنباته ، ويحول رونق الحسن في صفحاته ، كما يحول السحر في الطرف الكحيل ، والأثر في السيف الصقيل ، وحمل الصانع شعره على الإكراه في التعامل وتتقىح المبانى دون إصلاح المعانى ، يعنى آثار صنعته ، ويطفىء أنوار صبغته ، ويخرجه إلى فساد التعسّف وقبح التكلف » ^(١) .

وهو قول يكشف عن مدى اهتمام صاحبه بفن المصر الجديد على أيدي المحدثين من شعرائه ، وهو ما برره من منطق الإلحاد على الشاعر ، ومن هنا رأى ضرورة الحرص عليه بشرط لا يخرج به عن وظيفته ، حتى لا يتطرق أو ينحرف عن جادته ، فيقع في حمأة الزخرفة اللفظية التي لا تغنى الفن إلا بإبراز عنصر التزيين والبريق الرخيص فحسب ، وكان الناقد القديم أراد الربط بين البديع وبين الفكرة ، حيث إن كليهما يعتمد الآخر ، ومن هنا تأتى قيمة تعبير الصورة دون الاكتفاء على عنصر الزخرف فيها .

ولا تعد ظاهرة البديع ولبيدة المصر العباسى وحده ، ذلك أنها لم تتخلى على أيدي المحدثين من فراغ ، بل إنها « شيء قدّيم اهتدى إليه الشعراء بغير حبّهم ، وبحكم طبيعة الشعر ذاته ، وذلك لأن الشعر - إلى حد كبير - صياغة ، وهي طرق هذه الصياغة تتركز عادةً أصالة الشاعر ، إذ يفضلها بقيم علاقات بين الأشياء ، وكلما ازدادت كمية تلك العلاقات ودقتها وجدتها ، وقوّة إيحائها ازداد شعره جودة» ^(٢) .

(١) الحصري . زهر الآداب : ٨٣٨ / ٢

(٢) د . محمد مندور . النقد المنهجي عند العرب / ٤٨ .
- ٢٢٩ -

ومن هنا لا تعد السمة المميزة للشعراء العباسيين موقفهم المستحدث من الأغراض الشعرية ، بل هي في الدرجة الأولى « الموقف المستحدث من الألفاظ الشعرية ، والمعانى من الصور والتثنائية ، من ذلك الذى سماه العرب « البديع » (١) .

وقد تتبه القديماء إلى جوهر هذا الفن من خلال تاريخه ، فقال ابن المعتز في كتابه الذى خصصه لدراسة البديع : « قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ ، وكلام الصحابة والأعراب وأشعار المتقدمين من الكلام الذى سماه المحدثون « البديع » ليعلم أن بشاراً ومسلاماً وأبا نواس ومن تقليلهم ، وسلك سبيلاً لهم لم يسبقاً إلى هذا الفن . ولكنه كثُر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه » (٢) .

فهو لم ينشأ دفعة واحدة باعتراف صاحب نظرته نفسه ، حين أشار إلى ما في القرآن والشعر القديم من نماذج عفوية غير متكلفة من ألوان البديع .

ويهمنا من هذا الفن - أيضاً - وظيفته التي يقوم بها في تزيين الشعر ، وتجميل الصورة بالمحسنات وهو ما أدى إلى تغيير واضح في الشعر عند الشعراء المحدثين « فإذا كانت القصيدة هي الشكل النموذجي للشعر العربي الصرف ، فإن الاهتمام بالبديع أصبح هو الآخر من مميزات الشعر المتأخر كله ، ومعروف أن هذا البديع يصطحب صوره وطراائفه اصطناعياً ، فما يحاط له قد حسب منها خمسة فقط ، ثم تجاوز العدد المائة فيما بعد » (٣) .

وانطلاقاً من هذه القضية إلى محاولة تلمس موقف الشعراء العباسيين منها ، لا يمكن - بحال - إنكار حاجتهم إلى التجديد ، خاصة حين يعد استجابة منهم لظروف الحياة الجديدة ، وقد انحصر بعض هذا التجديد في حدود الصياغة القديمة بعد تشكيلها في صورة جديدة ، مما جعل صاحب البديع « يفكر مررتين : مرة للفكرة ، ومرة لتحويلها ، والتلطّف بها ، حتى تسكن للبديع ، ومن المعلوم أن

(١) كراتشковسكي . دراسات في تاريخ الأدب العربي / ٢٠ .

(٢) ابن المعتز . البديع / ١٥ - ١٦ .

(٣) كراتشковسكي . دراسات في تاريخ الأدب العربي / ٢٠ - ٢١ .

الصياغة حركة ذهنية عند الكاتب والشاعر ، فإن تعقدت هذه الحركة لم يكن لنا أن ننتظر إلا عبارات معقدة وإلا نفسا فاترا كلما هم بالاطراد وقف به الحرصن على الزخرف ، وحال بيته وبين الجيشان والاسترسال تلمس المحسنات ، ولذلك فإن التكلف أول ظاهرة في شعر المحدثين ^(١) .

وقد أثر البديع - كفن استفرق جهدا من شعراء العصر العباسي - على جريهم وراء الصورة الشعرية ، حين راحوا يتبارون في استغلال كل ما تعطيه الكلمات من معان ، وما تؤكده من أفكار لم يسبقو إليها ، وأصبح الجري وراء الصورة الشعرية يسير في موازاة الجري وراء النظف ، ولم يظهر خطر النتيجة السلبية لهذا الموقف إلا حين اتخذ البديع وسيلة للزخرف فحسب ، فأصبح آنذاك - أثرا حضاريا تتعكس فيه مظاهر الحياة العامة عند شعراء العصر .

ومن البين لدى نقاد ذلك العصر أنهم لم يقتصروا البديع على اللفظ ، بل اتسع فهمهم لمجاله حتى شمل « الاستعارة » التي هي لباب الشعر ، وكذلك « التجنيس » و « المطابقة » و « رد أعيجاز الكلام على ما تقدمها » و « المذهب الكلامي » وتلك هي - مع الاستعارة - الوسائل الخمس التي يعدها ابن المعتر ، ويقتصر عليها مميزات مذهب البديع ، فهو من طرق الأداء التي للشاعر الحق في استخدامها ، ولكنها ليست كالاستعارة ، وما هي إلا محسنات لفظية أو طريقة من طرق التفكير الذي يقلب عليه العقム ، إنها أشياء ليست من جوهر الشعر ، ولا هي حتمية فيه ، وإن تكن هناك مجازات ومطابقات جميلة موفقة دالة فالذى لا ريب فيه أن الشعراء القدماء ، وهم أساتذة الشعر العربى ، لم يقصدوا إليها ولا بحثوا عنها ولا اتخذوا منها مذهبا ^(٢) .

ولعل ارتباط البديع بالعصر الأدبي - على هذا النحو - يبدو ظاهرة لا تقبل كثيرا من الجدل أو المناقشة إلا من خلال زوايا نقدية دارت كثيرا حول بعض القضايا ، مثل قضية اللفظ والمعنى في علاقتها بظاهرة البديع حين ضاقت دائرة

(١) مه إبراهيم : تاريخ النقد العربي / ١٩ .

(٢) د. محمد مت دور . النقد المنوجى عند العرب / ٥٠ .

التجديد أمام الشعراء ، فتمسكوا – عندئذ – بعمود الشعر العربي ، وحاول بعضهم إثبات قدراته الفنية ، وتسجيل تفوقه على سابقيه ، فوجد المجال مفتوحاً أمامه في حقل التلاعيب باللفظ ، ومن هنا جاء تركيزهم على الصورة الشعرية الجديدة التي تحولت – أحياناً – إلى غرض فني في ذاته يحتاج إلى مجهد ذهني شاق ، يبذله الشاعر في إخراجها .

على أن ارتباط العصر الأدبي بالوسط الحضاري يعد مسألة أيضاً يسلم بها في إطار تحليل الظاهرة البديعية أو التجديد بمائمة « فقد اتصل العرب بشعوب أخرى تختلف عنهم اختلافاً تاماً ، وكان لهذه الشعوب فنون غير تلك الفنون الكلامية ، ولكن العرب لما غلبوا عليهم علومهم الكلام ، لا التصوير ، أى أنهم وضعوا في أيديهم القلم بدلاً من ريشة الرسام المصور ، ولما آلت الأمر إلى هذه الشعوب ، وأصبحت هي القابضة على زمام الفن الأدبي زاد الشعر التصويري زيادة كبيرة »^(١) .

ومن هنا يمكن مناقشة المقولات التي ذهب إليها البعض حول حجم التأثير اليوناني في الأدب العربي وخاصة البديع ، « كان واضحاً في تلك الصور الشعرية المشبعة بالأفكار والمعانٍ المعقّدة والاستعارات التي تحتاج إلى مزيد من الجهد والفكير للوصول إليها وإدراك معانيها ، لقد تأثر الأدب العربي بالفكر اليوناني في حدود تلوين القصيدة الفكرية بواسطة البديع العربي ، وبما كانت تؤديه الاستعارة من تعميق للفكرة وغوص وراء المعانٍ »^(٢) .

فليس الجزء بالتأثير اليوناني بيسير من النظر إلى المسألة من زاوية الرؤية الحضارية التي أملأها العصر الأدبي الجديد على شعرائه في هذا الفن الذي دارت على أساسه صورهم ، واشتدت فيه المنافسة جرياً وراء إبراز روح التجديد الحضاري ذاتها أكثر من الجري وراء التأثير اليوناني بالتجديد .

(١) آدم ميتز . الحضارة الإسلامية : ٣٦٢ / ١ .

(٢) رجاء عبد . المذهب البديع . ماجستير . مخطوط بجامعة القاهرة / ٢٤٨ .

وعلى أية حال فإن البديع يظل عنصرا هاما من عناصر الإبداع في الشعر التصويري ، وهو يعتمد - أساسا - على اللفظ كأداة تقابل ريشة الرسام ، ومن هنا ركز شعراوه على عنصر الصناعة في شعرهم ، وتسابقوا في استغلال البديع في صورهم كوسيلة فنية استنادا إلى أن رسالة الشعر ليست مقصورة على فنيته أو جماليته ، بل إنها تشمل مادته ومحتوه ، وقيمة هذا المحتوى أو تلك المادة في عصره ، وقيمة الحقائق والأفكار التي ينتظمها الشعر تحدد في المسر الذي يعيش فيه درجة امتيازه أو نبوغه أو عبريته ^(١) .

ومن هنا هوجم أولئك الشعراء الذين شغلوا أنفسهم طويلا بالبديع والزخرف ، وأهملوا المحتوى والمادة لجريهم وراء الزينة وتركهم الجوهر .

ويذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أن كثرة الشعراء في القرن الثاني كانت من ذوق (الصانعين) ، وقلما وجدنا شاعرا من ذوق (المصنعين) ، إنما كانت توجد الميل والرغبات لإحداث هذا المذهب الجديد ، وكانت تتخذ هذه الميول والرغبات طريقها في تلك المحسنات من الصور التي نجدها في شعر بشار وأبي نواس وغيرهما ، ولكن ذلك كله كان مقدمات لهذا المذهب (التصنيع) الذي يحدّث مسلم إحداثا ، فهو الذي يقترح له اسم البديع ، وهو الذي يتّخذه مذهبا ، ويعنى بضرورة التصنيع والزخرف من جناس وطيّاق واستعارة ومشاكلة ^(٢) .

وفي مقابل تركيز شعراء البديع على اللفظ جاء النقد الحديث ليزيل الحواجز المصطنعة بين اللفظ والمعنى ، أو الصورة والفكرة ، لينتهى من ذلك إلى جعل الصنعة البديعية في الصورة الشعرية مكملا للإطار الفنى العام الذى يهدف الشعراء من ورائه إلى نقل التجربة إلى المتلقين « فلابد فى الكلام البليغ أن يكون ذا لفظ عذب ومعنى حلو ، وليس بصحيح أن المعانى ملقة فى الطريق ، فليس تشبيه الممدود بالغيث أو السيل أو الأسد إلا شيئا تافها مبتدا بجانب المعانى

(١) د. مصطفى السحرقى . الفن الأدبى / ١٣٤

(٢) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى / ٧٤ .

العميقة الرقيقة ، وهناك من المعانى ما لا يصل إليه إلا الذهن الدقيق والعقل الذكى العميق «^(١)».

وربما أدت كثرة البديع اللفظى إلى غموض الصورة الشعرية ، دون أن يعد هذا الغموض انعكاسا - بالضرورة - لغموض الحال النفسية التى تتراءى وراء أصوات الواقع ، وغالبا ما يكون غموضا هكريا ، يعتمد فيه الشاعر تعقيد المعانى ، وتوليدها ، وإهمال ما بينها من روابط واضحة ، فالصورة ينبغى أن تكون شعورية تصويرية ، لا عقلية فكرية ، والفكرة فى الشعر تتراءى من وراء الصور ، والخواطر ، والمشاعر التى تشف عنها الصور هى وحدها محور الحيوية الفنية الصادقة ، وعلى هذا فإن الصنعة لا تتحقق الشاعر من إبراز عاطفته فى صورة تامة الجلاء والوضوح ، بل إنها تساعده كما تساعده المثقفى على أن يزداد قدرة على تصوير العاطفة ، أما إذا خرج الشاعر بالصنعة عن هذا الفرض ، فإنها تصير مكرهه بغية إلى النفس قياسا بذلك على فكرة الصنعة والمنتج «إذا تلمس المنتج الصنعة عنى بها من أجل إتقانها ، حتى يظهر براعته فى تقميقها وصدقها ، ويهش قارئه بهذه المقدرة ، ويثير إعجابه ، فإنها تسقط فى الكذب ، بل هي تقف حائلا ضعيفا بيننا وبين استجلاء العاطفة . ومن هنا نستطيع أن نستبط مقياسا عاما نقىس به مدى صدق الصنعة الأدبية ، فما دامت لا تقف حاجزا بيننا وبين تصور العاطفة بل كانت أداة لزيادة قدرتنا على تمثيلها واستجلاؤها ، فهى صنعة صادقة ، أما إذا صرفتنا عن هذا الاستجلاء ، وبهرتنا بمجرد وجودها فانصرفنا إليها نتأملها فى ذاتها أول ما نقرأ القطعة الأدبية ، وانشغلنا بتأملها عن تأمل العاطفة التى تكمن وراءها فى صنعة كاذبة »^(٢) .

ومن هنا لا يصبح البديع قاصرا على مجرد التعقيد فى العبارة والمعانى حين يزاوجها بمداخلة الحرف بالحرف ، أو اللفظة باللفظة ، بل غالبا ما يظهر المعانى واضحة ساطعة فى نفس الوقت الذى يخفى وراءها معانى أخرى مستوره ، أى أن

(١) أحمد أمين . النقد الأدبي . ج ١ / ٧٣ .

(٢) د. محمد النويهي . وظيفة الأدب ٧٦ - ٧٧ .

الشاعر حين يعيث بالحروف والألفاظ والمعانى؛ فإنه ييفى من ورائها هدفها فتيا يخدم الصورة ويبيرز المعنى . فالصنعة الفنية - على هذا الأساس - تقيد وسائل التعبير ، خاصة حين تتجنب حد التعقيد ، لتصبح أصولاً يصعب الخروج عليها ، وقد كانت هذه الصنعة جديدة ، فاستفاد منها شعراء العصر ، وأحرزوا من ورائها متعة فنية ، وطرقًا جمالية ارتبطت بقدراتهم الابتكارية ، وظروف عصرهم الحضارية بكل أبعادها .

لقد سبق أن رأينا الخيال سراً من أسرار الإبداع الفنى وجواهر الابتكار فى الصورة الشعرية ، فهو يساعد الشاعر - بالطبع - على اختراع الصورة التي تعبّر عن الملكة ذاتها ، كما تعبّر عن إحساس الشاعر وثقافته وطبيعة الموضوع المعالج فى إطار ظروف عصره ، ومن هنا تظهر عنده الصور الأصيلة المبتكرة التي تنتقل الموضوع من عالم الواقع إلى عالم الفن ، وإن كان لا يجب أن نلزم الفن بالوقوف عند هذا الحد من الابتكار المفرد ، لأنّه يصبح أكثر قيمة حين يشتمل على نصيّب كبير من الصناعة بما تشمله من طرق التعبير المختلفة التي يهدى البديع أحد عناصرها الأساسية .

ولعل فكرة الابتكار المفرد هذه ، مثلها فكرة الصناعة في الفن قد دعت إلى البحث في مجالات السرقات الأدبية ، وتبينها لدى الشعراء ، ومحاولات تحري النقاد لأصالحة الشاعر ، ومدى ابتكاره وابتداعه في فنّه من ناحية أسلوبه ومعاناته وصوره ، ومعرفة ما إذا كان هذا الشاعر مبدعاً لم يعتمد على أحد ، أو مقلداً متأثراً بغيره ، ومدى هذا التأثير ودرجاته ، واتّهـى بعضـهم إلى القول بأن « اتكلـ الشاعـر على السـرقةـ بلـادـةـ وـعـجزـ ، وـتركـهـ كلـ معـنىـ سـبـقـ إـلـيـهـ جـهـلـ ، ولـكـنـ المـخـتـارـ أـوـسـطـ الـحـالـاتـ »^(١) .

وبذا البديع - بذلك - من الوسائل الفنية الجديدة التي تفنن الشعراء المحدثون في تحليل المعانى بها ، أو عرضها عرضاً جديداً إذ أخذوا فيها من معانى الأقدمين سواء بالتعبير عنها بصورة لفظية أكثر إشراقاً ، أو بالتحوير في

(١) ابن رشيق . العمدة : ٢٨١ / ٢

التصوير عن طريق الإغراب في التشبيه والاستعارة وإضفاء التزخرف
البديعى عليها .

ويظل اتساق المفهوم مع المعنى جزءاً أساسياً في محاولة الشاعر استكمال
معالم صورته الفنية ، وهو مؤشر من مؤشرات نجاح الشاعر في إبداع مثل هذه
الصورة ، ذلك أن الشاعر ليس مطالبًا بالفصل بين مرحلة المعانى ومرحلة الألفاظ ،
بقدر ما يبدو مطالبًا بتوزيع قدراته بين الصورة والمضمون ، ليأتى حرصه على
ال قالب اللفظي في ضوء خدمته للأداء الفنى للمضمون ، ثم في محاولة تأهيل
المتنقى للإحساس بالمتعة الفنية « فالشاعر يعمل بكل قوام الواقعية في مرحلة
الصياغة ، فيعمد إلى لفظ فيفيريء ، أو جملة يزيد فيها ، أو يحذف منها ، أو محسن
بديعى فيوقيه ، أو صورة بلاغية فيحبك قراءتها ، وبهذب أوضاعها ، ويوازن بينها
وبين ملابساتها ، ولا يكون ذلك إلا عاملاً تكميلياً متمماً بوجه الحسن والجمال في
بدعلته الفنية »^(١) .

من كل هذا لا ينكر للبديع ما يمكن فيه من طاقات تصويرية تجعله قادرًا على
مد الشعراء بإضافات تصويرية تمنح شعرهم رونقاً وجمالاً .

ومن هنا - أيضًا - لا يخفى دور الشعراء المحدثين حين غيروا بصياغتهم
صورة الشعر ، فجاء هذا التغيير في الصياغة ، مما كان يستدعي - بالضرورة -
تغييراً في الأفكار ، ذلك أن « الصياغة الجديدة لابد لها من فكرة جديدة تسندها ،
غير أن المحدثين أخذوا أفكار القدماء ومعانيهم وصاغوها صياغة تابها السليقة ،
ويمجها المنطق فهذا البديع الذي أخذ يستهويهم شيئاً فشيئاً مشى بالشعر إلى
التكلف وإلى التعقيد وإلى جمود الطبع وانعكاس النفس ، وعما قليل ترى المعانى
تخضع للألفاظ وتترى الأفكار أسري الجنس والطريق وعشرات المحسنات »^(٢) .

وإذا كان صحيحاً أن المحدثين أخذوا من أفكار القدماء ومعانيهم ليعيدوا
صياغتها من جديد ، فليس صحيحاً أن يفسد كل شعرهم نتيجة هذه الصياغة ،

(١) أحمد محمد عتبر . قضية الأدب بين اللفظ والمعنى / ٥٤ .

(٢) د. طه إبراهيم . تاريخ النقد الأدبي عند العرب / ١١٩ .

فقد يولد الشاعر في الصورة ، ويزين فيها بما يتفق مع طبيعة عصره وسياقاته الحضارية ، وقد تصل المسألة لدى الشاعر العاذق إلى الملاعنة بين هذه الزخرفة وبين التجربة الشعرية ، ومن هنا لا يصبح ضروريا أن نحكم بالفشل على شاعر محدث لمجرد أنه أسرف في البديع إلا إذا تحول الموقف على يديه إلى غاية في ذاته حتى تصبح الصورة عنده لا هدف لها ، وهذه ليست كثيرة عند مسلم - زعيم مدرسة البديع - كما سنرى في التطبيق على شعره .

فالشعر - إلى جانب أنه فن تصويري - يصور الحياة الإنسانية ووقائع العصر، ويحكي تجارب الشعراء ، كما يعد هنا حسياً موسيقياً ، يستخدم التأثير اللفظي كمقوم فتى في الصورة » قد يكون المضمون السماعي وسيلة لنقل المعانى والتخيلات ، أو قد يكون ذا قيمة بذاته معتمدًا على التأثير اللفظي الصرف ، والشاعر في هذه الحالة لا يستعمل الألفاظ رموزاً غير مباشرة للمعنى ، بل يستعملها كأرقام موسيقية محضة ، وبذلك يقوم شعره في الدرجة الأولى على الإحساس بالميزايا السمعية الخالصة ، على إيقاع اللفظ والاتساق والوزن والتقوية « ^(١) .

وقد تمت العصر العباسى الأول بنخبة من شعراء البديع ، وتزعمهم في هذا الاتجاه مسلم بن الوليد الذى يراه صاحب الموازنة » أول من تكلف البديع وأخذ نفسه بالصنعة ، وهو زهير المولدين ، وأول من أفسد الشعر بالبديع « ^(٢) .

إن كان هذا الحكم لابد أن يناقش في موضعه من الدراسة بعد محاولة استيضاح موقف الشاعر ، وتحديد موقعه الأدبي من حركة هذا التيار الجديد ، وبيان مدى استفادته منه ، وتوظيفه له في خدمة صورته الفنية .

* * *

(١) نسيب عازار . نقد الشعر في الأدب العربي / ٣٤

(٢) انظر الأمدی . الموازنة (ت محيى الدين بن عبد الحميد . ط . السعادة ١٩٥٤) ١٩ / ١ .

(٤)

وإذا كانت القصيدة تتهدى أساساً على مجموعة من الكلمات المتجاوقة المتعاقبة التي تشفى كل منها بما هي مفعمة به من تراث الماضي في نفس الشاعر ووعيه ، كما تحمل - في نفس الوقت - كثيراً من دفقات الحاضر ، أو تتجاوزه أحياناً إلى المستقبل ، فتحمل اللحظة على هذا الأساس شحنات متعددة من منابع متعددة أيضاً لكل منها طابعه الخاص ، فلعل هذا هو ما دفع النقاد إلى الارتفاع المطلق أحياناً بمكانة الشعراء على حد تعبير تشارلن « وقد سمي الشعراء بالأنبياء لأنهم يستجيبون لما ورثه الحاضر من الماضي خلال الألفاظ ، وما بث فيه بحيث يت畢ن لهم أكثر مما يت畢ن لسوادهم مجرى الحوادث في المستقبل كما تدل عليه تجارب الماضي »^(١) .

فالشعر في إطار هذا السياق تركيب لفظي له رسالته ، على الألا يتطرف ذلك إلى حد الاقتصر على الزخرفة الجرسية فقط ، بل تظل للشعر رسالة هي خلاصة تجاوب ذات الشاعر مع واقعه ، ويظل معمار القصيدة قائماً أساساً على الأنفاس وجمل لها وضع معين في التركيب الشعري ، مما يعطيها قدرًا من الحيوية والنشاط السمعي ، نتيجة تناسق اللفظ والمعنى ، وبهذا يمكن قياس أصالحة الشاعر في التعبير بصورته « فكلما كان الشاعر أصيلاً كانت ألفاظه تتضخم بالقيم ، فتقتصر من ألفاظه الموسيقي ، والمعنوي ، والذاكرة ، والبساطة ، والزخرفة ، والصورة ، وال فكرة ، والقوة الدرامية ، والتركيز الفناني والعبارة الصريحية والكتابية واللون والضوء والقوة »^(٢) .

ويظل الشاعر - في حقيقة أمره - إنساناً ولكنه غير عامل ، فحين ينظم شعره يحاول بمقدار ما يبذل من قدراته الفنية أن يحول مادة الحياة إلى ألفاظ

(١) تشارلن . فنون الأدب / ٢٠ .

(٢) اليزيديث درو . الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه / ٩١ .

يتخذها وسائل نقل التجربة دون أن يخل ذلك بما تحويه هذه الألفاظ من زخرف وزينة « إن الحيوية والزخرفة اللقطية لا غنى عنهما للشعر الجيد ، بل لكل ألوان الخلق الفنى الناجح »^(١) .

وإذا كانت اللغة هي وسيلة للتفاهم والتبادل الفكرى والعاطفى والمادى مما أكسبها كيانا حيا من نوع خاص ، فإن الألفاظ يمكن أن تكتسب نفس القسمات ، إذ إنها من مقوماتها الأولى حيث تأتى مشحونة بالقيم المعنية ، كاشفة في ذلك عن الارتباط العاطفية والحسية ، ومن هنا جاء ارتباط الشعر باللغة « فالشاعر هو النبع الرئيسي لصيانته اللغة وتتجدد ، إذ ما من جيل يمكن أن يحس بنفس الطريقة التي كان يحس بها من سبقوه ، ولابد لكل جيل من أن يستعمل الألفاظ استعمالا معايرا ، وتاريخ الشعر هي صورة من صوره إنما هو تاريخ متلاعق لأدوار من ولادة ألفاظ الشعر ونضجها وفنائها ، وهى دائما تولد في ثورة ، ثم تمر بفترات تطورها واتساعها قبل أن تصير إلى الجمود والقوانين الآلية »^(٢) .

وحيث تستكن الألفاظ في معاجم اللغة فإنها تموت ، أما إذا خرجت منها إلى إطار التصوير الشعري فإنها تصبح - عندها - جزءا حيا يتفاعل مع التجربة الشعرية الحية ، وتبدا الصور المشاعر تتبلور ، وتتصبح الألفاظ - على هذا الاعتبار - جزءا من الحياة تكتسب منها عناصر الحيوية والنشاط والمرونة .

ولما كان الجمال في الشعر يتحقق حين يتناسب اللفظ مع ما يقصد الشاعر من المعانى ، كان من الضروري - حتى يكتمل هذا الجمال - أن يتصرف بالتناسب التام بين الأجزاء ، حيث يكون لكل لفظ مكانه في القصيدة ، حتى يصبح من العسير استبدال لفظ بآخر في أداء نفس المعنى ، مع تحقيق التواافق الموسيقى في نفس الوقت .

فتتنوع الألفاظ - إذن - يظل رهنا بتنوع دلالاتها ، وهذه حقيقة مقررة تجمل المقياس في إبراز جمالها مقدار ما تحمله من إيحاءات ترسّم في ألوان وصور

(١) المرجع السابق / ٢٧

(٢) إليزابيث درو . الشعر : كيف تفهمه ونتدوّنه / ٨٤ .

جدية « وقد تؤدى الألفاظ دلالاتها ومعانيها بالضبط ، بل تطمح إلى شيء أكثر أنها قد تستعمل لا لمعانيها الموضوعة لها بالتدقيق، بل لتناسبها ومراوغة نظائرها وأضدادها »^(١).

ومن هنا يتسع مجال التعامل مع اللفظة ، خاصة حين لا تقتصر على مجرد الإشارة إلى فكرة أو معنى ، لتصبح نسيجاً متشعباً يحمل كثيراً من الصور والمشاعر التي أنتجتها التجربة الإنسانية ، ومن هنا كان من أهم ما يميز الشاعر عن سائر الناس قدرته على أن يستخرج من اللفظة المعينة عدداً من المعانى ليس متاحاً لغيره ، بمعنى أنه يستطيع أن يخرج من الألفاظ كل محتوياتها ، وهنا تخرج الألفاظ كل محتوياتها من الصور والمعانى المرتبطة بالمشاعر والتجارب التى منحتها إياها أجيال متعددة وكأنها - بذلك - تخرج كل مكوناتها الداخلية ، دون أن تقتصر على مظاهرها الخارجى أو معانيها الأولى « فكل لفظة عند الشاعر مستقلة بوجودها ، متميزة بشخصيتها ، تختلف عن كل لفظة أخرى في خصائصها وسماتها ، والشعر مفعم بالمعانى على نحو لا يدنو منه ضرب آخر من ضروب الإنشاء ، لأن الشاعر يريد بالألفاظ حين يستخدمها أكبر قسط من معانى الدفينة ومشاعرها المخزونة »^(٢).

وقد تخرج اللفظة من إطار المعنى إلى إطار الحرس الموسيقى ، حيث إن البعض الألفاظ فى المسامع نفما أشجعى من بعضها الآخر ، حين تكون أكثر اتساقاً وتوافقاً مع بقية الكلام الموزون ، وكل هذا يرتبط بجمال الألفاظ الظاهري الخارجى الذى يحطم من قيمة اللفظ ، إذا أغلق المعانى المعبرة تماماً « إن جمال اللفظ أن يؤدي ما أريد له أن يؤديه أداء كاملاً . مليئاً بالقوة والحياة ، ولا عبرة بعد ذلك أى لفظة يختار الشاعر ، ولابد أن تحمل الألفاظ - إلى جانب معانىها المقلية - محصولاً من العواطف الإنسانية والمشاعر الحية بفعل ما مرت به الإنسانية من تجارب »^(٣).

(١) عبد الكريم اليافى . دراسات فنية في الأدب العربي / ٦٩

(٢) تشارلتن . قنون الأدب / ٨-٩ .

(٣) المرجع السابق / ١٦ .

أما إذا فقدت الألفاظ هذه الوظيفة ، أو تخلت عن معانٍها التي وضعت لها لتصبح مقصودة لذاتها ، أو لما بينها من مناسبات وأواصر ، أو ما يصحبها من إيحاءات ، فعندئذ تتعدّم قيمتها ، وقد تحول إلى ضروب من زخرف شكلي باهت يبهر الأبصار أكثر مما يثير العاطفة والخيال ، فهو - بذلك - يقتل الجوهر من أجل الإبقاء على الزينة الشكلية فحسب .

ولم ينج معظم الشعراء المحدثين من هذا المأزق من حين إلى آخر ، وكان أولهم في ذلك زعيم مدرسة البديع - مسلم - حين أتى بمجموعة من الصور لا تقوم إلا على الرنين الموسيقي ، اعتماداً منه على إيقاع اللفظ ، حتى تحولت المسألة عنه - في أحياناً ليست كثيرة - إلى مجرد تلاعُب بالألفاظ ، أو تأكيد صنعة مفرطة في الزخرف الشكلي للصورة الشعرية .

وعنده الكثير من النماذج التي تؤكّد صحة ما نذهب إليه هنا ، من مثل قوله :
كَحْلَاءٌ لَمْ تَكَحِّلْ بِكَاحِلَةٍ وَسَنَانَةٌ طَرْفٌ مَا بِهَا وَسَنُّ^(٢)
إذ يعتمد فيها على ذلك التلاعُب الشكلي بمشتقات فعل (بكحل) فيأتيه
بالاسم « كاحلة » والاسم الممدود « كحلاء» ثم الموسيقى في « وسنانة » و« وسن » .

ثم ظهر شبيهه هذا التلاعُب بشكل أوسع في قوله :

**وَسُلَافَةٌ مَهْبَةٌ بِنْتِ سُلَافَةٍ
كِتَاهُمَا تَنْعُ الصَّحِيْحَ عَلَيْلَا
سُلَّتْ فَسُلَّتْ ثُمَّ سَلَّ سَلِيلُهَا
سَلِيسًا عَلَى هَنْرِ اللِّسَانِ مَقْوُلًا**^(٣)

فالصورة كلها قائمة على ذلك التلاعُب الشكلي بالألفاظ ، بل بالحروف أيضاً ، فالسينات تتعدد في الكلمات « سلافة » - « التسليل » - « سلافة » - « سلت » - « فسلت » - « سل » - « سليلها » - « مسلولاً » - « سرّ » - « سلس » - « اللسان » - وكذلك

٥٧ - ٥٦ (٢) الديوان / ١٧٤ .

(١) الديوان / .

الصادات فى الكلمات «صهباء» - «تعصر» - «صفراء» - «الصحيح» ، كما يعتمد على تكرار الألفاظ ذات الدلالة الواحدة فى «اختنان» - «اختتها» - «بنت» - «ابنة» ، ثم يعتمد على المقابلة بين لفظى «صحيح» و«عليل» .

ويحكي مضمون الصورة هنا ما كان من شأن الخمر الأولى حين تسللت من العنب بلا عصر ، وبقيت الثانية فى العنب هكأن الأولى بنتها ، ثم انبعث إليها فى دفعة أخرى لما تسلل من عنبها بمصر يد ولا رجل ، وهاتان السلاقاتان الأولى منها هي بنت الثانية ، وهما اختنان لأنهما من عنب واحد وحب واحد ، وكلاهما تدع الصحيح عليلا لا يطيق المشى من شدة سكره ، وقد رقت هذه الخمر بطول القدم ثم ررقق رقيقها فاتى رقيقها مرقتا ، وقد بعثت إلى سر ضمير شاربها ، فأثاثها بما عنده عن طريق ما تثار على لسانه من كثرة الكلام وحالات المدىان ضمن الواضح أن الصورة لا تحتاج كل هذا العناء الذى بذله الشاعر فى استخدام السينات وترتيب الصادات ، وانتقاء المترادفات والمشتقات والمتضادات فى أربعة أبيات بهذا الشكل ، مما يؤكد أنه يهدف - أساسا - إلى هذا التلاعب بالألفاظ ليبرز مهارته الفنية واللغوية ، دون التركيز على التجويد فى صنعته الفنية بشكلها المتكامل .

وهو يلجا - أحيانا - إلى الاعتماد على ألفاظ قليلة مكررة ، ليخلق منها الصورة ، وكأنه - بذلك - يكشف عن براعته الفنية أيضا فى مثل قوله :

مَا فَحَّرَتْ بِكَ غَایَةً عَنْ غَایَةٍ فَالیومَ مَجْدُكَ مِثْ مَجْدِكَ فِي غَدٍ (١)

وقوله :

لَوْلَا سَعْيُوفُ «أبى الزَّبِير» وَخَيْلَه نَشَرَ «الوليد» بِسِيفِه الضَّحَّاكا (٢)

وقوله :

لَمْ أَغْطِلِه مُهَلَّةَ الْفُتَّى فِي مُتَبَّنِي وَلَا تَقْتَبِثُ حَتَّى ضَيَّعَ الْعُذْرَ (٣)

(١) الديوان / ٢٣٥
(٢) نفسه / ٩٧
(٣) نفسه / ١٠٠

ففي البيت الأول يتلاعب بتكرار كلمة «غاية» وكلمة «مجدك» و المطابقة بين كلمتي «اليوم» و «غد» .

وفي الثاني يبني صورة جزئية من وقوع أسماء ثلاثة في البيت ، حيث يجعل من أصحابها أطرافاً للصورة، أولهم «يزيد» الذي يكتن في العرب «بابي الزبير»، وثانيهما «الوليد بن طريف الخارجي» ، وثالثهما «الضحاك الخارجي» وبين الشّلّاثة كُلّمة «السيف» و«الخيل» والفعل «نشر»، ليطرح مضمون الصورة من خلال سيف يزيد وخيوله ، وإنما لاستطاع الوليد أن يقوم مقام الضحاك الخارجي في الشر ، فهو يشكلها من ألفاظ محدودة من فعل واسم وثلاثة أعلام اعتماداً على ما بينها جميعاً من حس الحرب والقتال .

وفي البيت الثالث راح يعاتب صديقاً له ، ليتلاعب - أيضاً - بالفعل «عاتب»، فيأتي منه بالماضي «تعتب» ، والمضارع «يعتبني» ، والاسم «العتبي» ويطلاق بين «يعطى» و «يُضيّع» وخلاصة مضمون الصورة أنه لما أتاه أبيد له السخط من نفسه ، فرام أن يسترضيه ، فلم يقبل ذلك منه ، ولم يسخط عليه قبل ذلك حتى أتى من الجرم في القطيمة ما لا عذر له فيه ، وضيّع الاعتذار في حين كان القبول منه وارداً .

وربما يدخل ضمن هذا التلاعب اللغوي قوله :

صَمَصَامَةٌ ذَكَرٌ يَقْدُو بِهِ ذَكَرٌ فِي كَفَهِ ذَكَرٍ يَفْرِي بِهِ الْهَامَا^(١)
حيث بدا تكرار كلمة «ذكر» هنا له دلالات مختلفة ، إلا أن الشاعر لم يخرج عن إطار التلاعب الشكلي باللغة وهو يعني أن مددوجه صمصامة ذكر ، يعدو به فرس ذكر ، في كفه سيف ذكر ، يقطع به الرؤوس في الحرب ، فهو يكرر الألفاظ الثلاثة ، وكلها بمعنى واحد ، ولكنها تتسب إلى أشياء مختلفة ، فهي للقائد مرة ، ولفرسة ثانية ، ولسيفه ثالثة .

وكان الشاعر ييرر حاجته إلى تلك الصنعة في شعره ، سواء أكانت صنعة

(١) الديوان / ٦٥

لفظية - بهذا الشكل - الذى لا وظيفة له فتريا ، أم أنها كانت موظفة لخدمة فنه ، وذلك فى قوله :

بَاللَّهِ أَخْلَفْتَ مَا أَنْتَ فَتَّى نَشَّابٍ وَعَادَةً الْجُودِ فِي أَبِيَاتِي الشَّرْدُ (١)

حيث يقصد أن الله يخلف له ما أنفقه ، وما أتلف من مال ، وما يأتيه بالرزق على قول الشعر ومدح الناس ، وكأنه يبرز بذلك - تلميحا لا تصريحا - حاجته إلى الصنعة في شعره ، والإلحاح عليها ، ليعرض عليه في سوق المديح ، بما يقدمه من لوحات منمقة مزخرفة ، كما أرضاه من قبل بالصورة الموروثة . وقد يأتي التلاعيب اللغطى أحيانا بما يخدم الصورة ، ولكنه يكون مقصودا أيضا معها كقوله :

نَجَّ الْهَوَى أَوْ دَعَ دُمًّا وَعَلَكَ تَبَكِّهِ وَاجْنَحْ إِلَى حُطَاطِ الْمَتَّالِفِ وَاحْبَسِ (٢)

مطلوبا بدفع الهوى عن نفسه وترك الدموع تبكيه ، وليحمل نفسه على المهالك فى الحب ، فيعتمد فى البيت كله على خمسة أفعال من بينها أربعة من أفعال الأمر « نج » « دع » « اجنح » « احبس » والفعل المضارع « تبكه » بما يكشف عن تعمده هذا الانتقاء للأفاظ والتلاعيب بها على حساب المعانى وتوظيفها فى تجريد شخصه ليكون متهدعا ومخاطبا فى آن واحد .

وقد يرتفع لديه هذا التلاعيب إلى مستوى أكثر نضجا وفنية ، حين يخدم الصورة والمعنى كما فى قوله :

تَظْلِمَ الْمَالُ وَالْأَعْدَاءُ فِي يَدِهِ لَا زَانَ لِلْمَالِ وَالْأَعْدَاءِ ظَلَامًا (٣)

إذ يراه قد ظلم المال حين أسرف فى البذل والعطاء ، كما ظلم الأعداء بإسرافه عليهم فى القتال ، ثم يدعوه له باستمرار هذا الظلم للاثنين معا ، فهو

النشاب : المال . الشرد : السائرة فى البلاد .

المتاليف : المهالك التى تختلف النفس . الخطاط : جمع خطة وهى المرتبة مثل المنزلة .

(١) نفسه / ٨٣

(٢) نفسه / ١٢١

(٣) الديوان / ٦٤

يشكل هذه الصورة من خلال الألفاظ « ظلم » و « ظلاماً » وتكرار « المال » و « الأداء » ، وكلها ألفاظ واضحة ، أحيا بها صوراً موروثة ، يتعلّق مضمونها بكلّ المدح وشجاعته ، فكان للتلاعب بالفظ فيّها مكانة في توضيح ما يقصد إليه ، دون الجناية على المعنى بشكل يسمح بمُواهذته .

وقد تأتي الألفاظ عنده - أحياناً - قاصرة عن أداء المعنى من خلال الصور ، ولا يظهر هذا إلا نتيجة إسرافه في التلاعب بها ، إن فهم وظيفة الفظ في العمل الأدبي فهما كاملاً كفيل بأن يربط بين دلالته المعنوية والتوصيرية والإيقاعية وبين الجو الشعوري المراد تصويره ، ويُلْفت النّظر إلى المواقع الحساسة الدقيقة في تذوق الأدب والاستمتاع به ، والشعور هو أولى بأن يعرف للفظ قيمته على هذا الأساس ^(١) .

فالألفاظ في الشعر الصادق تأتي مملوءة بشحنات عاطفية ، تولدها علاقة الشاعر المباشرة باللغة ، ورؤيته الفنية المباشرة ، التي ينظر من خلالها إلى العالم من حوله ، ومن هنا يأتي تفضيل الشاعر في استخدام ألفاظ بعينها دون الأخرى ، حيث يختار - أو يجب أن يختار - من الألفاظ ما يعكس تجربته وظروف واقعه الاجتماعي والحضاري ، مع مراعاة ذوق الجمهور الذي يتلقى فنه .

ومن هنا قامت الدعوة النقدية منذ القدم على الفصل بين الفظ والمعنى ، حتى ذاعت القضية ، واتسعت ساحتها بين النقاد ، فتعرضوا لفصاحة الألفاظ وبلاوغتها من ناحية ، وسموا المعانى أو سوقيتها من ناحية أخرى ، وإن كان هذا الفهم - بالطبع - لم تعدد له الآن نفس القيمة إذ إن « الفظ ليس إلا رمزاً نشير به صورة ذهنية عند الغير هي التي كانوا يسمونها بالمعنى ، بحيث لا يمكن الفصل بين الفظ ومعنى ^(٢) فاللفظ - إذن - وسيلة لإدراك التقييم الشعورية في العمل الأدبي ، ينقل به الأديب تجربته ، مصوّراً إياها اعتماداً على ما يحمله من دلالات كامنة ،

(١) سيد قطب . النقد الأدبي / ٧٤ .

(٢) د. محمد مندور ، التعبير الشعري بين السوسيّة والرمزيّة . م. المجلة العدد ٢ س ٩٨/١٩٥٨ .

لغوية كانت أو إيقاعية أو تصويرية ، تتضاد كلها لتكشف لحظة فائقة من لحظات الحياة الشعورية .

من كل هذا تهياً للشاعر وظيفته بوضوح ، خاصة إذا أدرك أن « الألفاظ نسقاً ونظاماً وجواً يسمح لها بأن تشغى أكبر ما في شحنتها من الصور والظلال والإيقاع وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد أن ترسمه ، وألقيف بها عند الدلالة المعنوية الذهنية ، ولا يقيم اختياره للألفاظ على هذا الأساس وحده ، وإن كان لابد منه في التعبير ليفهم الآخرون ما يريد ، وأن يرد إلى اللفظ تلك الحياة التي كانت له ، وهو يطلق أول مرة ليصور حالة حية قبل أن يصيّر لها معنى ذهنى مجرد ، فالملابسات التي تحدد اختيار لفظ دون لفظ في السياق ملابسات شتى يصعب تحديدها وفي أولها نوع التجربة الشعرية وطبيعة الانفعال بها في هذه النسخ الخاصة ونوع الانفعال ودرجته »^(١) .

وهنا تبرز قيمة اللفظ في تعبيريته ، ومن خلال إيحاءاته خاصة حين يتسلق مع غيره في شكل عبارة كاملة ، تصور تجربة شعورية كاملة أيضاً ، مما يشي بسحب خصائص الألفاظ على العبارات التي يجب على الناقد أن ينظر في تناسقها الداخلي ، وما تشغى شحنتها من الصور والإيقاعات ، والظلال المتتسقة التابعة أساساً من انتقاء اللفظة المفردة .

بل إن هذا يحتم - بدوره - ضرورة الاهتمام بأسلوب الشاعر ، وكيفية استخدامه للألفاظ وصلتها بالمعنى ، وكيفية عقد هذه الصلة ، إذ قد يحاول الشاعر استقصاء المعانى وتعميقها ، وعندئذ تصبح الكلمة عنده ضرورية لأداء معنى معين ، فتظهر - عندئذ - العلاقة الوثيقة بين اللفظ والمعنى ، وبالتالي يبرز مدى إمكانيات اللفظ وطاقاته التعبيرية والتصويرية في الكشف عن أبعاد تجربة الشاعر .

على أن التعبير بالألفاظ - في أبسط صوره - يظل أساس آية قصيدة ، وقد

(١) سيد قطب . النقد الأدبي / ٢٨ .

يتبع الشاعر في ذلك العرف السائد في عصره ، وقد يتجاوز ذلك إلى محاولة تتميمية أسلوبه الخاص به فيما لذوقه ومزاجه الخاص « فقد يكون مقتصداً أو مسرفاً هادئاً، أو صاخباً رشيقاً نشطاً ، وبالإضافة إلى ذوقه الغالب فإن طاقة فنه تكون موجهة عن وعي لإيجاد التعادل المحكم الذي يمكن أن يحصل عليه بالجمع بين الألفاظ التي يستعملها والتأثير الذي يجب أن ينطلق »^(١) .

إن اللفظ والمعنى متآزان ، يؤديان للشاعر خلقاً فنياً وإلا جاء هذا الخلق مشوه الصورة ، لا يكاد يقف على قدمين « فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق ، فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتملة ، فالشاعر يستخدم الكلمات التي تصبح في يده مادة طيبة لينة ، هذه المادة المركبة من هذا المعجون السحرى «اللفظ والمعنى» يقوم الشاعر ببنائها في محراب فني ، ليؤلف منها معاً لحناً متساوياً، متواكباً ، هو عمله الفنى المتكامل ، فليس هناك- إذن - معنى للقول بأن العناية يجب أن تكون للفظ أو أن العناية يجب أن تكون للمعنى »^(٢) . فمن واقع قراءة الألفاظ يستطيع المتلقي أن يستخرج محتواها الفنى من خلال الصور والمشاعر التي ترتبط بمعانيها ، ذلك أن الألفاظ ليست سوى « بلورات » صفيرة تجسست فيها لحالة النفسية الشعورية ، وبرزت خصائصها العجيبة التي امتازت بها قدرتها على أن تتحلل من ثناء نفسها في عقل القارئ ، فتخرج ما دس فيها من عناصر الفكر والشعور »^(٣) . فالفضل بين الجنابين غير ممكناً ، لأنهما وجهان النموذج الأدبي الواحد ، « فليس هناك محتوى وصورة ، بل هما شيء واحد ، ووحدة واحدة إذ تتجمع في نفس الأديب الفنان مجموعة من الأحساس ، ويأخذ في تصويرها بعبارات يتم بها عمل نموذج أدبي ، وأنت لا تستطيع أن تتصور مضمون هذا النموذج أو معناه بدون قراءته ، وكذلك لا تستطيع أن تتصور صورته أو شكله ولفظه ، دون أن تقراء ، فهو يعبر عن الجنابين جميعاً مرة واحدة ، وليس هماً جنابين ، بل هما شيء واحد ، أو جوهر واحد ممتزج متلاحم ، لا يتم نموذج فني بأحدهما دون الآخر »^(٤) .

(١) إليزابيث درو ، الشعر : كيف تفهمه وتنتذقه / ٨٧ .

(٢) رجاء عبد ، المنذهب البديعى / ٣٣٤ .

(٣) تشارلتن ، فنون الأدب / ٢٧ .

(٤) د . شوقي ضيف في النقد الأدبي / ١٦٣ - ١٦٤ .

وأنطلاقاً من هذا المفهوم الواضح لتدخل الشكل والمحتوى لا تخرج الصورة الشعرية عن أن تكون مؤلفة من الفاظ نعرفها ، ومعان نعرفها أيضاً ، وبيفتى للشاعر فضل صياغتها جمالياً ، وإبرازها في عالم الوجود الفنى ، ووصيالها إلينا بكل دلالاتها التي تحقق لها الصدق الفنى ، والأداء الجمالى .

وقد قسمت الألفاظ في النقد القديم إلى القسمين المعروفين : فهى باعتبار أوضاعها الأصلية تسمى حقائق ، وباعتبار أوضاعها التبعية تسمى مجازات وقد راح الشاعر يستخدم المجازات ما أمكنه ذلك ، حيث يعتمد على أسلوب الإيحاء غير المباشر ، وهو لم يفقد أثناء ذلك حسن الصياغة ، ولا التحسين النظفى ، بل كان مطالباً أمام محكمة القيمة بالانصياع لقاعدة هامة تتمثل في مسألة الوضوح ، وجود القراءة أو العلاقة الواضحة بين المعانى التي يرمى إليها الشاعر ، فالأدب ، وهو فن نظفى ، إنما يحافظ على روابط قديمة ومتينة من المعانى أولاً ، ثم روابط أخرى تربطه بالموسيقى ثانياً « وقد احتل الشعر دائمًا محلًا وسطًا بين الموسيقى والكلام واستمر الفناء في جمع هذين الطريقين المتباينين » (١) .

وتعتمد الصورة - في جوهرها - على الألفاظ حسية كانت أو معنوية ، ومن هنا كان ما ينطبق على الصورة لا يتافق مع ما ينطبق على النظفى - لبنتها الأولى - من حيث تساوق كل منها مع المعنى المراد توصيله ، لكشف طبيعة التجربة الشعورية ، وتحديد أبعادها الإنسانية والفنية جميماً .

ولنقادنا القيمة أقوال كثيرة في موضوع النظف والمعنى ، وليس هنا مجال استقصائها ، ولكن يحسن الإشارة إلى ما بدا مرتبطاً منها بفهمهم للصورة الشعرية . فقد راح ابن رشيق يسجل القضية مستعرضًا آراء غيره من النقاد في قوله : « وأكثر الناس على تقضيل النظف على المعنى ، سمعت بعض العذاق يقول : قال العلماء : النظف أغلى من المعنى ثمناً ، وأعظم قيمة وأعز مطلبًا ، فإن المعنى موجودة في طباع الناس يستوى الجاهل فيها والحادق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف ، لا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ »

(١) لوريس هورتيك . الفن والأدب / ١٣ .

أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر، وفي الإقدام بالأسد ، وفي الحسن بالشمس ، فإن لم يحسن تركيب هذه المعانى في أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقعة والجزالة والعذرية ، والطلاوة والسهولة والحلادة لم يكن للمعنى قدر ، وبعضهم مثل المعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة، فإن لم تقابل القصور الحسنة بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخسست حقها ، وتضاءلت في عين مبصرها ، وقال عبد الكريم - : وكان يؤثر اللفظ على المعنى كثيرا في شعره وتأليفه الكلام الجزل أغنى من المعانى اللطيفة على الكلام الجزل ، وإنما حكاه ونقله نقلأ عن روى عنه النحاس: ومن كلام عبد الكريم قال بعض الحذاق المعنى مثال ، واللفظ حنو ، والحندر يتبع المثال ، فيتغير بتغيره ، ويثبت بثباته «^(١)».

ولا تكاد هذه الفكرة التي رددتها معظم النقاد تختلف عن عبارة الجاحظ المشهورة بأن المعانى مطروحة فى الطريق لتنظر المهارة مرهونة بالصياغة الشعرية وحسن السبك ، وينظر الآمدى إلى الصياغة الشعرية على أنها ضرب من تغير الألفاظ ، تحمد الشعر عند حدود التقفن الشكلى ، والبراعة النافلة ، وكأنه ينسى - بذلك - أن الشاعر يستطيع أن يستطلع آفاق تجربته بشمولها الإنساني ، ويصوغها باللفظ ومنهج معالجته . ولعبد القاهر نظرة أعمق يرى فيها تقسيم المعانى إلى عقلية وتخيلية ، حيث ينتهي إلى أن المعانى التخيلية هي ميدان السبق ومعيار التفوق .

وفي العصر العباسى تأخذ قضية اللفظ والمعنى موقعها التطبيقى بين الشعراء من أنصار القديم أو الحديث ، لتصبح موضعًا للخصومة بين الطرفين « فالمحافظون على القديم يتمسكون بالمعنى ، تمسكهم بعمود الشعر ونوع القصيدة ، والمحدثون يقررون بتناولهم لمعانى الأقدمين ، ولكنهم يأخذون فى تحويلها بالصياغة الجديدة ، وبما يتمسون من ألوان البديع ، فينتصرن بذلك للفظ على المعنى ، أو ينتصرون للصورة الشعرية بمعنى آخر»^(٢) .

١) العدة : ٨٢ / ١ .

٢) د. محمد مصطفى هدارة . مشكلة السرقات الشعرية / ٢١٥

ولم يستطع الشعراء المحدثون إنكار تناولهم لمعانى الأقدمين ، ولكنهم ببرروا موقفهم بأنهم يأخذون فى تحويلها من خلال الصياغة الجديدة ، وبما يلتمسون من ألوان البديع انتصاراً للصورة الشعرية على حساب المعنى ، ولم يركزوا فى ذلك على تجربة الشاعر التي ينظم شعره للتعبير عنها « ذلك أن تجارب الإنسان دائمة التغير والتبدل لأنها آخذة أبداً فى الإزدياد ، وكلما نمت التجارب وازدادت وجب على لغة الشعر أن تجاريها ، وتتمشى معها إذا أريد منها أن تكون صادقة التعبير »^(١) .

وجرى فريق من النقاد وراء الشعراء المحدثين فانتصروراً لللفظ وكادوا يصرفون النظر عنه « ولم تتبع السرقات الشعرية تبع الأحصاء الدقيق إيماناً منهم بأن المعانى يتوارد عليها الناس ، وبذلك يطلقون للشعراء حرية التعبير بما يحسن دون الخوف من الوقوع على معانٍ سبقوا إليها ، إلا أنهم مع ذلك يشتغلون التجديد فى الصورة الشعرية أو - بعبارة أخرى - فى صياغة المعنى المطروح . أما أنصار المعنى فهم يتبعون معانى الشعراء تتبعاً دقيقاً ، ويحكمون بالسرقة لتشابه المعانى، وتكرارها . ويفاضلون بين الشعراء على أساس استيفائهم للمعنى ، أو التقصير فيها ، ولا يحفلون بعد ذلك باللفظ أو الصياغة الشعرية »^(٢) .

وهكذا توقف أصحاب اللفظ طويلاً عند الصورة الشعرية ، وشق لهم تأثيرها القوى فى فن الأدب ، فنظروا إلى مشكلة السرقات على أساس التحويل الفنى ، ليتركوا للشاعر فرصة ليجدد فى الصياغة ومعالجة زوايا الصورة ما دامت المعانى مشتركة بين الناس جمِيعاً ، وهو فى هذا يتافقون مع زعماء مدرسة البديع التي اتخذت من اللفظ أيضاً مجالاً رحباً لإبراز المقدرة الفنية على استخراج ما يحتويه من معانٍ . وحرف وزينة . وقد انتصر كل من أصحاب اللفظ وأبناء مدرسة البديع للفظ على المعنى ، اعتقاداً منهم بأن هذا يعطى للشاعر حقه فى منافسة سابقيه الذين التهموا كل ما قابلهم من معانٍ ، فلم يتركوا له سوى جودة الأداء ممثلة فى الصياغة والتصوير .

(١) لاسل آبر كرمبي . قواعد النقد الأدبي / ١٤٧ - ١٤٨
(٢) د . محمد مصطفى هدارة . مملكتة السرقات / ٢٣٣

وخلال هذه الحوار الموجز في مسألة اللفظ والمعنى وطبيعة علاقة الصورة بها تنتهي بنا إلى أن التجربة الشعرية لا يمكن أن تحول إلى مجموعة ألفاظ وجمل تقصد لذاتها بصفتها رموزا وإشارات ، بل إن المسألة تتوقف على مقدرة الألفاظ على أن ترمز للتجارب ، ومنها تعمل ملكة الخيال في الإبداع التصويري للشاغر « انطلاقا من كون التجربة الأدبية لا تمتاز فقط بالمادة التي تتكون منها ، بل أيضا بالوحدة التي تنظم تلك المادة ، فإذا أريد توصيل تجربة ما فلابد من إيصال مادتها ووحدتها . واللفظ الأدبي هو الرمز لمادة التجربة ، والصورة الأدبية هي الرموز لوحدتها ، ولكن يمكن إيصال التجربة بواسطة الألفاظ لابد من تجزئتها أولا ، ولكن كلما تقدمت القطعة الأدبية أخذت أجزاؤها تتحدد ، بحيث تتكون من الكلمة صورة ومتى أكملت القطة كملت الصورة »^(١) .

* * *

(١) لاسل آبر كرمبي . قواعد النقد الأدبي / ٦٢ - ٦٣

(٣)

« أقدم أنصار الجديد - وعلى رأسهم أبو نواس - غير خائفين ولا وجلين هوصفو الحياة الجديدة دقيقها وجليلها ، مفصلها ومجملها ، فجددوا الشعر من ناحية ، ونقعوا التاريخ من ناحية أخرى ، وكان هذا كل ما عرف العرب من اختلاف في الشعر بين القدماء والمحدثين ، اختلاف في اللفظ نشأت عنه مدرسة مسلم بن الوليد التي أخرجت أبي تمام والمتتب وأمثالهما من أصحاب البديع ، واختلاف في المعنى نشأت عنه مدرسة أبي نواس التي أخرجت البحترى وغيره من أولئك الشعراء الذين آثروا اللفظ القديم والمعنى الجديد ، ولم يتكلدوا بديعا ولا استعارة ولا جناسا »^(١).

وهكذا بدأ شعراء العصر نهضة من نوع جديد في طبيعتها ، أكسبته معالم جديدة ، كان عليه أن يستوعبها من معطيات حضارته ، فليس الشعر كلاما متداولا مالوفنا ، وبالتالي لا يمكن أن تترك للشعراء كثيرا مما يظهر في شعرهم من تجديد أو تعقيد دون بحث أو تبرير ، وقد فيما قال الجرجاني : « ليس في الأرض بيت من أبيات المعانى لتقديم أو لمحدث إلا ومعنى غامض مستتر ، ولو لا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر ، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة »^(٢).

ومسلم واحد من أبناء ذلك العصر الجديد ، شغل به نقاد الأدب القدامى وصنفوه في طبقة يفوق بها أبي تمام من بعده ، وذلك « لسلامة شعره وحسن سبكه وصحة معانيه »^(٣).

وقد رکز القدماء عدتهم عليه في منهجه في صنعة شعره إذ قال بعضهم :

(١) د. طه حسين . حديث الأربعاء : ٦/٢

(٢) الوساطة / ٤٣١

(٣) الأمدی . الموازنۃ : ٦/١

« غير أنت لا نجد المبدئ في التصنيع ومزاؤله الكلام أكثر انتفاعا عنه بمطالعة شعر حبيب وشعر مسلم بن الوليد ، لما فيهما من الفضيلة لمبتغيهما ، ولأنهما طرقا إلى الصنعة ومعرفتها طريقا سابلا ، وأكثر منها في أشعارها تكثيرا سهلها عند الناس وجسرهم عليها »^(١) .

ويمضي الناقد القديم ليقارن بين أبي تمام ومسلم في مذهب الصنعة ، مقارنة لها وجاهتها في مكانها هذا ، لأن الشاعرين يعتبران - بحق - من أئمة الصنعة في العصر العباسي ، وإن مسلم قد احتل فيها مكان الأستاذ لأبي تمام « على أن مسلما أسهل شعرا من حبيب ، وأقل تكالفا ، وهو أول من تكلف البديع من المولدين ، وأخذ نفسه بالصنعة ، وأكثر منها ، ولم يكن في الأشعار المحدثة قبل مسلم (صريح الفواني) إلا التبت اليسيرة ، وهو زهير المولدين كان يبطئ في صنعته ويجدها »^(٢) .

وقد أخذ الناس - بناء على إيحاءات العصر - يقطنون لمعذوبة الألفاظ وطلاؤتها ، خاصة إذا صيفت في تركيب جديدة ذات نسق خاص ، مما زادها اتساعاً وشهرة في مجتمع القرن الثاني . وهو ما يحسن في بعض المواضع . إذا كان قليلاً غير متكلف ولا مقصوداً في نفسه ، وقد استعمله العرب المتقدمون في أشعارهم « ثم جاء المحدثون فلهم منهم مسلم بن الوليد الأنصاري ، وأكثر منه ومن استعمال المطابق والمخالف ، حتى قيل عنه إنه أول من أفسد الشعر به »^(٣) .

وانتشرت المدرستان في عصر بنى العباس ، فوجدت المدرسة البيانية الجديدة مجالها ، وكان من رجالها ابن هرمة والعتابي ، ومنصور التمرى ، وأبو نواس ومسلم بن الوليد ، ومنها حاول الشعراء خلق لغة جديدة غير لغة القدماء ، وتغيرت وجهة النظر في البيان ، وأصبح الشعر هنا حقاً يسير الشاعر فيه وراء الجمال ، « لقد أصبح الشعر هنا وصنعة عند المحدثين ، وصارت الألفاظ تبدل

(١) ابن رشيق . المعدة : ١٣٠/١

(٢) ابن رشيق . المعدة : ١٣١/١

(٣) سر الفصاححة / ١١٧٢

والعبارات تغير لأن المعنى يكمل بذلك ، أو يتجلّى أو يتمدد ، بل ليحدث اللفظ طریاً في السمع ، ولیتحقق للشاعر به نوع من أنواع البديع «^(١) .

ومن هنا لم يكن تعسفاً أن تعرف الاتجاهات الأدبية ، وقتئذ بأنها مدارس أو مذاهب ، بعد أن تقارب الإطار الشعري الذي يدور فيه كثیر من الشعراء في صورهم ومعانיהם ، وإذا بالشاعر يحلق في أجواء الفن الجديد ، منطلاقاً داخل نفس الإطار الفني الذي حددته له مدرسته ، ولكن ذلك لم يقف عائقاً أمام عبقرية الشاعر المبدع تماماً ، ذلك أن الإطار الشعري « لا يفرض على الشاعر تقليد الصورة الموجودة فيه بعينها ، بل تكون أمام الشاعر فرصة الابتكار والتجديد - ولو أن هذه الفرصة في حدود إطاره الشعري - فالإطار الشعري في الواقع يوجه عملية الإبداع ، وذلك لأن الإطار يخضع لظروف الشخصية المختلفة ، بحيث لا يمكن أن يكون الإطار الذي يحمله الشاعر مطابقاً للإطار الذي يحمله شاعر آخر »^(٢) .

وركز أنصار مدرسة مسلم على البديع ، صحيح أنه وجد كثيراً عند بشار وغيره من الشعراء ولكن مسلماً برأهم جمِيعاً في هذا المجال ، حين دفع بالبديع خطوات ، ثم اقتدى به تلميذه أبو تمام بهذه وبقي له فيه فضل السبق والإجادة مما . وقد تعرض بعض النقاد لذلك وتبعهم الأدمى حين قال في معرض حديثه عن أبي تمام : « إنه شديد التكلف صاحب صنعة ، يستكره الأنفاظ والمعانى ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعانى المولدة ، فهو بآن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه »^(٣) .

ويبدو من نظرة القدماء عموماً أنهم أساءوا الظن بمذهب مسلم في البديع ، فالآدمى ينقل عن القاسم بن مهرؤيَّه أن : « أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ثم أتى به أبو تمام واستحسن مذهبَه ، فسلَّك طريقاً وعراً واستكره الأنفاظ والمعانى ، ففسد شعره ونشف ما فيه »^(٤) .

(١) طه إبراهيم . تاريخ النقد الأدبي عند العرب / ١١٠ .

(٢) د. مصطفى هداوة . مشكلة السرقات / ٢٦٠ - ٢٦١ .

(٣) الموازننة : ١/١ .

(٤) المصدر السابق . الموضع نفسه .

و واضح أن معيار الحكم هنا بالفساد لا يتعلّق بالبديع في ذاته ، وإنما هو الكثرة المفرطة فيه ، تلك التي ظهرت بشكل واضح على يد زعيم المدرسة وصريع غوانى العصر ، وإن كانت قد زادت على يد تلاميذه من بعده .

وهكذا نال مسلم وسام الريادة بلا منازع في هذا المجال ، وإن كان قد هوجم كثيرا لإفراطه فيه ، ومن بعده جاء تلميذه أبو تمام ليكمّل مسيرته حيث « طرقا إلى الصنعة طرقا سابلة ، وأكثرها منها في أشعارهما تكثيرا سهلها عند الناس وجسّرها عليها »^(١) .

ويذهب أبو الفرج إلى أن مسلما كان أول من أطلق هذا المصطلح - أي البديع - وهو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقب هذا الجنس البديع واللطيف ، وتبّعه فيه جماعة ، وأشهرهم فيه أبو تمام الطائي فإنه جعل شعره كله مذهبًا واحدًا فيه »^(٢) .

ويذهب الدكتور شوقي ضيف إلى تأكيد ما قرره أبو الفرج ، فيما يتعلّق بكلمة البديع و موقف مسلم منها « وذكرنا في غير هذا الموضوع أن أول من افترجها مسلم ابن الوليد »^(٣) .

ولا تكاد ظاهرة البديع تستوقف دارس ديوان الشاعر كثيرا من حيث تفسير انتشارها بشكل واسع في هذا العصر ، فهي ليست غريبة ، خاصة إذا تصورنا أثر خروج العرب من جزيرتهم ، واتصالهم بالأمم الأخرى ، ودخول الترف مجتمعهم الجديد وتألقهم في حياتهم ، مما جعل من الطبيعي أن يصطحب أدبهم بهذه الصيغة الجديدة ، وإن يكثّر الشعراء من البديع الذي حمل لواده بشار وابن هرمة ومسلم وأبو تمام ، كما اتفق عند معظم النقاد .

وقد مضى زعيم المدرسة يصنّع شعره متاثرا في ذلك بعصره من ناحية ، وببيئته التي عاش معطيات حضارتها من ناحية أخرى ، فقد « كان يرى آباء ينسج

(١) ابن رشيق . العمدة : ٨٥/١

(٢) الأغانى ١٨/١٧ (ط. دار الكتب) .

(٣) البلاغة تطور وتاريخ / ٦٩

خيوطه فراح يصنع شعره على نفس المنوال ، حيث يلامس بين خيوطه الفنية المتعددة الألوان ليخرج منها نسيجا محكما متعدد الألوان تظهر فيه ألوان خيوطه جميمها في تناسق وزخرف ، وما القصيدة عند مسلم ؟ إنها ليست أكثر من ثوب من تلك الشياط الجميلة الموشأة التي كان الشعراء القدماء يشبهون بها كلامهم ، ولكنه ثوب تكثر فيه الخيوط الملونة ، وتنتشر وي الداخل بعضها في بعض »^(١) .

وقد أفاد مسلم في ذلك كثيرا من ثقافة عصره ، فقوى ذهنه على التجريد والتوليد ، كما خلت نفسه من الهموم التي شغلت أقرانه من الشعراء وراح يجري وراء هموم من نوع آخر . أعني محاولاته الدائبة لإشباع رغباته التي دعته إلى التلاعيب بالألفاظ ، والإصرار على السيطرة على زمام البديع « وأغلب الظن أن بيضة الكوفة العقلية هي التي وجّهت مسلما إلى هذا المذهب الفني ، فهي بيضة لا فلسفية لم تهتم اهتماما ملحوظا بالثقافات الأجنبية ، ولا بالدراسات الفلسفية ولكنها بيضة لغوية ، وجّهت أكبر اهتمامها إلى اللغة من ناحية ، ورواية الشعر العربي من ناحية أخرى . ولقد نظر مسلم إلى تلك المثل الفنية التي كان يعرضها رواة الكوفة وعلماؤها ، فلقت نظره فيها تلك الألوان البراقة من المحسنات اللفظية ، وتلك الزخارف المختلفة من جناس وطبقا واستعارة ومشاكلة ونحوها ، ورأها تظهر من حين إلى حين في أساليب القدماء . وممضى مسلم يجرّب مذهبه وأعجبته التجارب الأولى فاندفع وراءها يطبق هذا المذهب في مبالغة ملحوظة وإفراط واضح على كل بيت من أبياته »^(٢) .

ومن دراسة نماذج شعره في هذا المضمار لا تخفي قيمة ما شهد له به القدماء ، فقد تحقق له الكثير من فصاحة اللفظ ، ومتانة السبك ، والإسراف في الزخرفة البدائية التي حرص على تزيين صوره الفنية بها ، فإذا به يسير على هذا النمط على طول قصائد ديوانه : « مما تزال هذه الزخارف تتلاحق عنده وينضم

(١) د. يوسف خليف . حياة الشعر في الكوفة / ١٩٨ .

(٢) نفس المرجع والصفحة .

بعضها إلى بعض تكون هذا الحل البديع ، وهو حل يتدخل في بناء متماساك ،
فكل جانب يفتقر إلى جهود واسعة وإلى مثابرة وصبر »^(١) .

وفي إطار هذا السياق سارت الحقائق التي صرخ بها النقاد وهو ما ننتهي منه
إلى أن شاعرنا قد فتح في البديع بابا جديدا ، زاد فيه على ما ورثه عن أسلافه ،
حين راح يبتكر المعانى الدقيقة ، ويفوض على الطريق الجديد فيها ، فأصبح
يتفوقون في هذا المجال . وبهمنا في دراسة الصورة عنده ما استطاع أن يصنعه
حين وفق بين اللفظ والمعنى ، وما أتي به من صور حضارية جديدة تتضادر مع
حياة مجتمعه . وما أثبت من براعة ، حتى في توليد الصورة القديمة ، وإبرازها في
شكل جديد ، وكل هذا ميزة عمن قبله فاستخدم البديع في توليد المعانى وإخراجها
في صور جديدة ، تبهر ، وتدهش على أن تتحقق فيها ذاته وطبيعة عصره « فقد
عنى بتقسيم الكلام وتسليق أجزائه ، ولكنه على الرغم من ذلك لم يكن يظهر في
شعره أثر للتكلف والتصنن ، لأنه كان يعرف كيف يوائم بين الطبع والصنعة وكان
يتخذ من البديع وسيلة فنية لا تطغى عليه ولا تستعبده »^(٢) .

وهكذا اختلف موقع مسلم - من الناحية النقدية - بين النقاد القدماء
ومؤرخي الأدب المحدثين ، فقد هاجمه القدماء لإسرافه في البديع والزخرف
اللفظي ، ووقف بعض المحدثين مؤيداً اتجاهه الفنى ، من خلال إدراك ما حققه
الشاعر من قدرة فنية في إبداع الصور باستخدام البديع ، وبالتالي مدى استفاداته
منه في التشكيل الجمالى لها ، مع خدمة المعنى في نفس الوقت ، ومن هنا لم يكن
هذا الزخرف يأتي لذاته في كل صوره ، بل استطاع توظيفه في معظمها .

وهكذا استطاع مسلم أن يستغل البديع بشكل فنى في تشكيل صور شعره ،
وتبقى بعد ذلك مسألة الحكم له بالإجادة ، أو عليه بالتقدير هنا بما تكشفه
النماذج البدوية في صوره على طول قصائده عبر الديوان .

فمن أولى صوره التي لعب فيها البديع دوراً بارزاً ما جاء به من توليد

(١) د. شوقي ضيف . الفن ومذاهبه في الشعر العربي / ١٨٧

(٢) د. أحمد عبد السنوار الجواري . الشعر في بغداد / ٣١٤

الموسيقى الصوتية الجميلة التي تزيد الصورة إشراقاً وجمالاً في قوله في
يزيد بن مزید :

مُوفٍ عَلَى مُهْجِ فِي يَوْمٍ ذِي رَهْجٍ كَانَهُ أَجَلٌ يَسْتَعْتَبُ إِلَى أَمْلٍ ^(۱)

فهو بيت مشطر، جعل لكل نصف من البيت هافيتين مغایرتين لقافية النصف الآخر، مما أكسب البيت موسيقى جميلة، ووقدما رائعاً، نظراً لعمد الشاعر أن يأتي بالنعم الموسيقى من اختياره اللفظة وسيلة لذلك، وهذا - بلا شك - له قيمته الفنية في جودة الإبداع الفني للصورة الشعرية، حين يمزج الشاعر بين الصورة السمعية والصورة البصرية، فهو يجعل فرض مدوحه يخوض المعركة، فيوحي على المهج بالقتل في يوم مليء بغار العرب، وكأنه بذلك يعمل عمل الأجل حين يقضى على الأمل، فإلى جانب حركة الصورة البصرية - بهذا الشكل - تأتى الكلمات متانجة في صورة الجنس بين « مهج » و « رهج » وبين « أمل » و « أجل » .

وقد اشتد إعجاب مسلم نفسه بهذا البيت إذ يذكر ابن رشيق أنه « قال لأبي المتألهة والله لو كنت أرضي أن أقول مثل قوله : (الحمد والنعمة لك ، والملك لاشريك لك ، لبيك إن الملك لك) لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت ، ولكنني أقول : (مُوفٍ عَلَى مُهْجِ فِي يَوْمٍ ذِي رَهْجٍ كَانَهُ أَجَلٌ يَسْتَعْتَبُ إِلَى أَمْلٍ) ^(۲) » وكأنه يقر بأنه يعرف حق فنه عليه ، فيجهد نفسه في إخراج الصورة ، محاولاً الإجاده فيها ما استطاع ، والثانية في صنعتها ما تأتى له ذلك : « فهو صاحب رؤية وفكرة لا يبتدع ولا يرتجل » ^(۳) .

وفي إطار هذه الصورة يتالق عنده الجنس من باب تأكيد الصنعة البدوية التي يجعل من خلالها الشعر نحتاً وزخرفة وتنميّة ، وللموسيقى عنده نماذج كثيرة لا يقف فيها على حد التلاعيب باللفظ ، بل يتلاعيب الحرف الواحد حين يكرره في أكثر من كلمة مما يطرب الأذن كقوله :

(۱) الديوان ۹/

(۲) ابن رشيق . المدة : ۱۹۱ / ۱

(۳) المرجع السابق . الموضع نفسه .

حَتَّىٰ إِذَا اتَّسَقَتْ لَهُ أَوْطَارَهُ طَفَقَتْ تُطَرَّقُهَا إِلَيْهِ نُكُوبُ^(١).

فتكرار حرف الطاء فى كلمات ثلاث متواالية له نعمة الموسيقى الذى يقرره إلى السمع ، وهو يريد من الصورة أن يقول إنه لما كمل له أمره فى أيام رجائه نزلت به خطوب الدهر فكدرت عليه ذلك الأمل ، ثم يأتي قوله أيضًا :

ذاك الرجاء المستجار به
كالكليل مقتبل الشّباب بزينة

فهو يريد بالرجاء الممدوح الممتع بجودة من ناثيرات الدهر ، وهو فى سنة حدث ، إلا أنه كهل فى خبرته وحكمته ، وهو يكرر الجيم فى ثلاث كلمات متواالية «رجاء» «مستجار» «بجوده» ، ثم الياء فى «الناثيرات» و «تغوب» ثم تكرار كلمة «كهل» و «تكميل» و تكرار كلمة «الشباب» فى البيت الثانى ويمثل هذه الموسيقى بشكل قوله أيضاً :

فَإِذَا نَظَرْتَ رَأْيَتْ قَوْمًا سَادَةٍ وَنَجَابَةٍ وَمَهَابَةٍ وَجَمَالًا ^(٣)

حيث يأتي بكلمات على وزن واحد مما يزيد الإيقاع جمالاً في «سادة» نجابة «مهابة». كما يعمد إلى التوصيف الذي يكسب الشعر رنيناً موسقياً جميلاً، فيجعل الألفاظ مستوية الأوزان، متقدمة الفوائل على غرار قوله :

كَائِنَهُ قَمَرًا وَضَيْقَمَ هَبَطَ
أَوْ حَيَّةً ذَكَرًا وَعَارِضَ هَطَلَ^(٤)

إذ يحاول إبراز الصورة بالاستعانة بالبياع الصوتى من تقسيم وتكرار، مما له أثره الموسيقى الذى يشبع الأذن بالنعم ، حين يقسم البيت إلى مقاطع منفمة الصوت، تنتهي عند حرف واحد ، وهو يرسّ أكثر من صورة جزئية فى نفس الوقت

١١٤ / (١) الديوان

١١٥ / نسخه (٢)

المقتبل : المستقبل .

٢٠٣ / الديوان (٢)

٢٥٠ / نسخه (٤)

الذى يبرز فيه قدراته الفنية على اختيار الألفاظ ، ويتجنب الابتدال والعامية من ناحية ، والتوعر والخشونة من ناحية أخرى . وقد يمتد الترصيع عنده إلى عدد من الأبيات كقوله :

حَلُو الشَّمَائِلُ ، مَأْمُورُ الْفَوَائلُ ، مَا
اللهُ أَبْسَهُ ، فِي عُودِ مَفْرِسِهِ
دَفَاعُ مُعْضِلَةٍ ، حَمَالُ مُثْقَلَةٍ
ثَيَابُ حَمْدِ نَقِيَّاتٍ مِنَ الْعَارِ
دَرَائِكُ وَتَرَوَافُ لَاعَ لَأَذْنَانِ
يَكَادُ أَنْ يَهْتَدِي فِي نُورِ السَّارِي
مُصْرِيبَةٌ نَزَّلتَ كَانَهَا قَدْفَتَ
لَا بَنْ وَقَدْ فَعَلْتَ فِي الْقَلْبِ بِالنَّارِ⁽¹⁾

إذ يبدو التقاطع الموسيقى أساساً لتشكيل الصورة في هذه الأبيات ، حيث يجمع من خلاله عدداً من الصفات المحمدودة لمدحوه ، حيث يجعله : « حلو الشمائيل » و « مأمون الفوائل » « مأمول النواقل » « فياتي بالاسماء الثلاثة على وزن واحد ، ويأتي باسم المفعول في « مأمون » و « مأمول » متفقاً في الحروف الأربع الأولى معتمداً على الجناس في تشكيله ، وتفس الموقف يكرره في « الله أبسه » « في عود مفرسه » ، « دفاع معضلة » و « حمال مثقلة » و « دراك وتر » و « دفاع لأوتار » ثم « الجود شيمته » « كالبدر سنته » ، وأخيراً « مصيبة نزلت » « كانها قدفت » « لا بل وقد فعلت » . إذ تعتمد كلها على الترصيع وسيلة للأداء الموسيقي ، وإبراز الخيال الصوتي الذي يشاهد على توصيل المعنى ، ويعين على رسم الصورة البصرية ممزوجة بالسمعية ، مما يحقق المتمة الفنية في امتزاج هاتين الصورتين .

كما يظهر التقاطع الموسيقى بشكل آخر في قوله :

اقْنِفْ « أبا مَلِكٍ » فِيهَا يَكُلُّ بِهَا
وَيَسْتَعِ فِيهَا بِجَدِّ مِنْكَ مَجْدُودٍ
يَمْضِي بِعَزْمَكَ أَوْ يَجْرِي بِشَأْنَكَ أَوْ⁽²⁾

(1) نفسه / ٢٢٨

أبا مالك : ولده . جد : بخت . مجذود : مبغوث . الشاو : الطلاق . يفرى : يقطع . الحد هنا النجدة

(2) الديوان / ١٧٠

حيث يقول لمدحه : ألق ولدك في الحرب يقم مقامك فيها ، معتمداً في بناء الصورة على التقطيع الموسيقي القائم من خلال ظاهرة الترصيع أيضاً في «يمضي بعزمك» و «يجري بشمالك» و «يفرى بجذك» مشكلاً كل جزء من فعل مضارع على وزن «يُفَعِّل» مع استخدام كل اسم من الأسماء الثلاثة على وزن « فعل » مع إضافة ضمير المخاطب إليه وحرف الجر في أوله .

وقد يأتي بالترصيع بحيث يتजاوب التقسيم الموسيقي في البيتين مما كما في قوله :

عَطَاوَكَ مَوْفُورٌ وَعَرْفَكَ وَاسِعٌ
وَغِلْكَ مَحْمُودٌ وَمَجْدُكَ شَامِعٌ
وَجُوْدُكَ مَوْجُودٌ وَبَحْرُكَ خَضِيرٌ^(۱)

حيث تبدو سيطرة الإيقاع الموسيقى في هذا التقطيع أكثر عمقاً من سابقه ، حيث يأتي هنا بثماني فقرات يتكون كل منها من مبدأ وخبر ، يفصل بين كل واحدة والأخرى حرف العطف الواو ، ويأتي التواافق الموسيقي بين « عطاوك موافر » و « علك محمود » وبين « عرفك واسع » و « مجده شامخ » وبين « عرضك منوع » و « جودك موجود » وبين « مالك مسلم » و « بحرك خضرم » ، فالظاهرة الجديدة فيما يكشفها كل مقطع من البيت الأول حين يتاغم موسيقياً مع المقطع الذي يقابله من البيت الثاني ، ومن هنا يعتبر البيان وحدة موسيقية متكاملة . وقد يعتمد في النغم الموسيقى على الطبيعة الإعرابية لكلمات قوله في تصوير الحرب :

وَدُمْ كَمِيٌّ وَاسْتَنْفِرْ زُمَارَ زَارَ
وَأَرْهَبَ مَرْهُوبَ وَخَاطَرَ مَقْدِيمٌ^(۲)

حيث يعتمد على صياغة ثلاثة أفعال مبنية للمجهول ، كما يعتمد على اشتقاء ثلاثة أسماء للفاعل ، باسم مفعول واحد يتمشى مع شعور الخوف والرهبة ، وبهذا يتاغم كل فعل مع الاسم الذي يخصه تاغماً موسيقياً في نفس الوقت الذي يتاسب فيه معه تناسباً معنوياً ملمساً .

(۱) الديوان / ۱۸۳

(۲) الديوان / ۱۸۲

ويميل الشاعر أيضا إلى الإيغال في الصورة ليزيد في توضيحها ك قوله :

تَاتِي عَطَائِيَاهُ شَتَّى غَيْرٍ وَاحِدَةٍ مُؤْمِلِيهِ وَانْ كَانُوا عَلَى بَعْدِ^(١)

فهو يصور عطايا ممدوداً فيوغلى في تصوير هذا العطا من ناحيتين :

الأولى : أنه يجعل عطاياته متكررة كثيرة متواالية ، يؤكدتها بقوله

« غير واحدة » .

والثانية : أنها لا تقتصر على المقربين إلى الممدود ، إذ إنها تصل المؤمنين في هذا العطا قربوا أو بعيدوا ، يؤكد ذلك بقوله « وإن كانوا على بعد » ومثل هذا الإيغال في الصورة يبرز عنده في صورته الخمرية حين يصور تأثير الخمر في الشاربين قائلاً :

إِذَا مَا عَلَتْ مِنَ دُوَابَةَ شَارِبٍ تَمَثَّلَتْ بِهِ مَشَّيَ الْمَقَدِيدِ فِي الْوَحْلِ^(٢)

فلا يكتفى فيها بجعل الشارب مقيداً ، ولكنه يزيد الصورة وضوحاً ببيان تقل

رجل الشارب ، وهو يحاول رفع قدمه وكأنه يمشي في الوحل .

كما يعتمد أيضاً على التكرار متخدنا منه وسيلة للصنعة الفنية القائمة على واحد من ألوان البديع ، « والتكرار يوجد في كل الفنون ، وهو وسيلة من وسائل الموسيقى ، ولكنه عند الشعراء العرب يبدو بشكل مختلف ، ويدل في عمق وقوه على استغلال هذه الظاهرة استغلالاً فوق العادي »^(٣) .

ولا يخفي اعتماد الشاعر على قدراته اللغوية ، وتمكنه من البديع ، والتلعب باللغظ في تكرار الصورة ، أو تكيد المعنى على السواء ، ومن هنا لا يجوز الزعم بثبات قواعد لغة الشعر ، حيث إن مشكلة الشاعر تتركز في نوع من الاختيار والاصطفاء من اللغة لتحقيق ما يطمح إليه من عمق فني تتحقق له الصورة المشكلة

(١) الديوان / ٨٥

(٢) الديوان / ٤٢

(٣) د. سمير القلماوى . تراشا القديم هي أصوات جديدة . م. الكاتب . ع ٢ يونيو ١٩٦١

من مفردات هذه اللغة : « فاللقطة هي الفكرة ، وهي الحياة وهي القوة ، وربما قللنا من حقيقتها إذا وصفناها بوسيلة للإيصال في الحياة الاجتماعية »^(١) .

فإذا نظرنا إلى مسلم من هذه الزاوية وجدناه يشق إلى الصنعة طرقاً شتى ، فاكتثر منها في أشعاره إلى حد الإسراف في استخدام وشي التصنّع من طباق وجناس وتصوير ، وحاول في معظم الأحيان أن يجانب الفموض والمعانى الموصيصة ، وحرص أيضاً على التكرار في الصورة . وهذا التكرار يمكن أن يقبل من الشاعر كصنعة فنية ، حين يتجاوز به مرحلة العبث التي تفقد قيمته ، وعندئذ يحاول به أن يستشعر ذاته ، ويتمثل الحياة من حوله ، بل يجعل منه خادماً لنقل مشاعره ، ومراة تعكس حالات نفسه ووجوده.

فالصورة المكررة – إذن – لا ينبغي أن تأتى بمعزل عن الانفعال الشعري ، بل يجب أن تهدف أصلاً إلى نقل مشاعر أصحابها ، وإنّ تحول هذا الانفعال إلى « أشلاء من الصور والمعانى الموات ، وذلك أن الانفعال شعور بالأشياء ، ومعاناة لها ، فهو دون شك ودون إطار يحتاج ، لكنه لا يرى ولا يفهم ، وعندما يسعى الشاعر للتغيير عنه فإنه ينتقل من مرحلة المعاناة إلى مرحلة التفكير »^(٢) .

من هنا ينبغي للصورة المكررة أن تتحقق غرضنا فنياً ، يقوم على فعاليتها ، وتوجيه استجابات القارئ بما يتفق وهذا التكرار ، مما يكشف عن معاناة الشاعر وإذا لم يتحقق هذا الفرض الفنى من الصورة المكررة ، فإن الشاعر يكون قد خرج بها إلى إطار من العبث والتلاعيب الذى يؤثر – بالضرورة – على قيمة الصورة وأدائها الوظيفى .

ولم تكن تفرقة النقاد العرب بين معنى الابداع والاختراع سوى محاولة لحماية الشاعر من الصورة المكررة التي تخلى بالمعنى ، وفقد التجارب الشعرية قيمتها ، فلقد جعلوا الاختراع للمعنى والابداع للفظ ، وهم – بهذه التفرقة –

(١) د. إبراهيم السامرائي . لغة الشعر بين جيلين / ٢٢

(٢) د. إيليا حاوي . الخيال ، والرؤى الشعرية . م. الآداب البيروتية س ١١ ع ١ يناير ١٩٦٣ – ص ٢٤

يرضون - إلى حد ما - عنأخذ الشاعر للمعنى القديم ، ما دامت صياغته له ستكون جميلة جديدة يغطي ما يمكن أن يكون تكراراً :

بَعْدَتِ إِلَى سِرِّ الْخَمْرِ فَجَاءَهَا سَلِسًا عَلَى هَذِهِ اللُّسُانِ مَقْوِلًا (١)

حيث يكرد الصورة في قوله :

كَانَكَ بِي قَدْ أَطْهَرْتُ مُضْمِنَ الْحَشَّا
وَقَدْ كُنْتُ أَقْبِلُ الرَّاحَ أَنْ يَسْتَفِئُ
فَتَطَّلَّ كَأْسَ عَنْ لِسَانِي وَلَا أَدْرِي (٢)
ويبدو أن تكرار هذه الصورة دلالته النفسية هي كشف حقيقة إحساس الشاعر بعد شرب الخمر ، وكأنه حين يعاشرها لا يملك إخفاء أسراره ، مستبدا - فتنيا - إلى هذا المزد الذي أوحى به منطق التكرار لديه .

ويظل للصورة دلالتها الفنية هي تقضي الشاعر للأثر التراشى ، حيث سبقه إليها العباس بن الأحنف ، في رسم مثيلتها التي تتحقق هذا المعنى ، وقد سبق ذكرها في مصادر الصورة من هذه الدراسة .

وفي تصوير نسب الخمر يكرر أيضاً الصورة حيث يقول :

وَمَانِعَةٌ شُرَابُهَا الْمُلْكُ قَهْوَةٌ مَجُوسِيَّةُ الْأَنْسَابِ مُسْلِمَةُ الْبَعْلِ (٣)
إذا تراه كررها في صورة أخرى أكثر تركيباً في قوله :

وَبَنْتٍ مَجُوسٍ أَبُوهَا حَلِيلُهَا إِذَا نُسِيَتْ لَمْ تَعْدُ نِسِيَّنَهَا «النَّهْرَ» (٤)
يريد أن خمارها اشتراها في وقت عصرها ، ثم رباهما فصار بعلها عن طريق شرائه لها ، وأباها من طريق تربيتها ، فحرصن الشاعر على تصوير نسب الخمر ، وارتباطه بالمجوس ، مكرراً ذلك في الصورتين ، وإن أدخل نفسه طرفاً في الصورة الأولى باعتباره نديماً وشارياً لها . وهي صورة خمزية أخرى تراه يقول :

بَعْثَتْ لَهَا حُطَابُهَا فَأَتَوْا بِهَا وَسَقَتْ لَهَا عَنْهُمْ إِلَى زَيْهَا الْمَهْرَا (٥)

(١) الديوان / ٥٧ (٢) الديوان / ١٠٣

النهر : موضع .

(٣) نفسه / ٣٥

(٤) نفسه / ٤٧

(٥) نفسه / ٤٨

- ٢٦٤ -

ليكررها أيضاً في قوله :

بَعْثَتَا لَهَا مِنَّا خَطِيبًا لِبُضْعِهَا فَجَاءَ بِهَا يَمْشِي الْعِرْضَةَ فِي مَهْلٍ^(١)

فهو يجعل مشتريها خطيباً ، وثمنها مهراً ، ثم يكرر الصورة تكراراً له دلاته النفسية أيضاً خاصة في مجال الخمر التي راح يتبعده في محاربها ، ويتنزل فيها ، فيقرب بذلك بين صورها وبين صورة فتاة عصره التي خرّ صريحاً لها ، فهو يبعث إليها من يخطبها ، ويدفع إليها مهراً ، إلى غير ذلك من صفات الفتاة التي كررها في صورة الخمر والتي يلح عليها فيقول :

سَأَوْمَتْ صَاحِبَهَا الْبِيَاعَ فَفَالَّا حَتَّى إِذَا بَلَغَتْ وَحَانَ خَطَابَهَا
وَقَدْ أَطْلَتْ عَلَى الْخِدَاعِ جِدَالَهَا مَازَالَ حَتَّى حُزْنَهَا وَخَدْعَتْهُ
حَتَّى جَرَى مِنْهَا السَّلَافُ فَسَالَهَا لَمْ تُوطِّدْ فِي حَوْضِهِ وَلَكِنْ خَلَيْتَ
مِنْ حَيْثِ مِصْرٍ وَالْعَبَاءِ جَلَالَهَا وَخَرَبَتْهَا فِي دَنَهَا وَكَسَوْتَهُ
وَلَوْ أَسْتَطَعَ لَبَاغَةَ الْأَجَالَهَا حَتَّى إِذَا قَرِبَتْ بِهِ آجَالُهَا
فَطَعَنَتْ سُرَّتَهَا فَسَالَ دِمَاؤُهَا وَكَائِنَهَا السَّاقِي لَدَى إِبْرِيقِهِ
وَبَدْرَ أَنَارَ ضَيَّاً وَهَفَّلَاهَا يَسْقِيَهَا بِالْعَيْنَيْنِ كَأسَ صَبَابَةٍ وَجِرَيَالا^(٢)

فالصورة مكررة بكل جزئياتها من وصف الخمر ، إلى إضفاء صفات المخطوبة عليها ، إلى متابعة علاقته معها زمنياً ، حتى زواجه منها - وعلى الحقيقة شربه لها - وهو ما ينتقل بعده إلى وصف الساقى . كأنه لم يكن ليقنع بتكرار الصور الجزئية ، فتدفعه بواعظه النفسية إلى الاستمرار في معالجة تلك الرموز المعبرة عن مشاعره تجاه الخمر ، فتاتي الصورة التالية تكراراً آخر للصورة السابقة :

فَقَلَامَ يَسْعَى إِلَى دَنْ فَسَلَلَهَا حَمْرَاءَ بَكْرَأَ لَهَا عَشْرَ مِنَ الْحِقَبِ
مَحْجَوَيَةٌ مِنْ عَيْنَوْنِ النَّاسِ لَيْسَ لَهَا فِي غَيْرِ بَيْتِ تَبَّى « سَاسَانَ » مِنْ نَسَبِ

(١) الديوان / ٢٥ (٢) نفسه / ٢٠٣ - ٢٠٤

لَمْ يَقْدِهَا بِمَصْبِيْفِ الْقَيْطِ بِأَئِمَّهَا
كَانَتْ ذَخِيرَةً دِهْقَانِ يَضِيقُ بِهَا
يُذْعَى أَبَاهَا وَيَقْدِهَا فِي عَجَبٍ
مُمِيَّةً لِهِمُومِ الْقَلْبِ مُحِيمَةً
يَسْعَى بِهَا مُخْطَفُ الْأَخْشَاءِ مُخْتَلِّ
فَدَّ تَمَّ فِي حُسْنِ تَرْكِيبٍ وَفِي أَدَبٍ^(١)

فَهِيَ بَكْرٌ ، وَهِيَ مَحْجُوبَةٌ ، تَنْتَسِبُ إِلَى «بَنِي سَاسَانٍ» ، وَهِيَ تَمِيتُ هَمُومَ
قَلْبِ شَارِبِهَا . كَمَادَتِهِ يَنْتَقِلُ بَعْدَ ذَلِكَ إِلَى تَصْوِيرِ السَّاقِي . حِيثُ يَكْرُرُ صُورَةُ الْخَمْرِ
الْخَطِيلِيَّةِ ، وَالزَّوْجَةِ بِتَفاصِيلِهَا ، وَلَا يَكْتُفِي بِذَلِكَ ، إِذْ يَكْرُرُ – أَيْضًا – اِنْتِقَالَهُ إِلَى
صُورَةِ ذَلِكَ السَّاقِي ، بَلْ تَشَفَّلُهُ صُورَةُ الدُّنْ هِيَ الْآخِرَى حِيثُ تَتَكَرَّرُ عِنْدَهُ حِينَ
يَشْخُصُهُ قَائِلاً :

فَدَّ اسْتُودِعْتَ دَنَّا لَهَا فَهُوَ قَائِمٌ
بِهَا شَفَقًا بَيْنَ الْكُرُومِ عَلَى رِجْلٍ^(٢)
أَى أَنَّ الْخَمْرَ اسْتُودِعَتْ خَابِيَّةً ، وَتَرَكَتْ فِي الْكَرْمِ ، فَالَّذِنْ بِهَا وَاقَعَ عَلَى
رَجْلٍ ، وَكَانَ ذَلِكَ الْوَقْفُ يَشِيشُ بِالْإِشْفَاقِ عَلَيْهَا ، وَالْاحْتِفَاظُ بِهَا ، وَهُوَ مَا يَكْرُرُهُ مَرَّةٌ
أُخْرَى فِي قُولِهِ :

أَنَّاخَ عَلَيْهَا أَغْبَرَ اللَّوْنِ أَجْوَفُ
فَصَارَتْ لَهَا قَلْبًا وَصَارَتْ لَهَا صَدَرًا^(٣)
أَى أَنَّ الزَّقَ قدْ بَرَكَ عَلَيْهَا ، فَصَارَتْ فِي دَاخِلِهِ كَالْقَلْبِ ، وَصَارَ هُوَ حَوْالِيهَا
كَالصَّدَرِ ، حِيثُ تَبَدُّو الصُّورَةُ أَيْضًا مُوحِيَّةً بِالْإِشْفَاقِ كَسَابِقَهَا ، وَكَذَلِكَ تَأْتِي صُورَةُ
الْخَمْرِ وَهِيَ تَقْتَلُ السَّكَارِيَّ ، حِيثُ تَلْجُ عَلَيْهِ أَيْضًا فِي كِرْرَهَا قَائِلًا هِيَ إِحْدَاهَا :
أَمَاتَتْ نُفُوسًا مِنْ حَيَاةِ فَرِيَّةٍ
وَقَاتَتْ فَلَمْ تُطَلِّبْ بِتَبَتِّلٍ وَلَا ذَحَلٍ^(٤)

وَفِي أُخْرَى :

قُلُوبُ النَّدَامِيِّ فِي يَدِيَّهَا زَهَيْةٌ
يَصِيدُونَهَا فَهَرَأُ وَتَقْتَلُهُمْ مَكْرًا^(٥)

(١) الديوان / ٢٠٩ - ٢١٠

(٢) نفسه / ٣٦

(٣) نفسه / ٤٩

(٤) الديوان / ٣٨

(٥) نفسه / ٤٩

وفي إطار هذا السياق كان تكرار صوره في الخمر بكثير من تفاصيلها ، فصاحبها يقالى في ثمنها ، ويحاول الاعتذار عن بيعها ، إلى أن يلح عليه الندماء ويشترونها منه ، ثم تطاوؤ الساقى ، فيواهى بها كل فتى كريم ، وأحياناً يخشون - أى الندماء - جحودها الذى يبعدم عنها أكثر مما يقر لهم منها . وهو لا يتخلص فى كل ذلك من التكرار حتى فى تصوير حركة الساقى :

وَدَأَتْ عَلَيْنَا الْكَأْسُ مِنْ كَفَطَ طَفْلَةٍ مُبَتَّلَةٌ حَوْزَةَ كَالْرِشَّا الطَّفْلِ^(١)

ليقول فى صورة أخرى :

وَذَارَ بِهَا ظَبَىٰ مِنَ الْإِنْسِ نَاعِمٌ تَرُودُ عَيْوَنُ الشَّرِبِ جَانِبُهُ شَرْزاً^(٢)
 فهو فى انتقاله يبدو كالرشا الطفل إذا تشوف بعنته ، وفي تكرار الصورة تبدو أعين الشاريين تتفحص الساقى إعجاباً به ، وهو كالظبي الناعم ، إلا أنه من الإنس . بل إن الصورة لا تكتمل فى الموضعين إلا بعزف العيدان والمزامير فى قوله:
وَخَنَّ لَنَا عُودٌ فَبَاحَ بِسِرْزاً كَانَ عَلَيْهِ سَاقٌ جَارِيَةٌ عَطْلٌ
وَاسْمَدَهَا الْمِزَمَارُ يَشْدُو كَانَةً حَكَى نَائِحَاتٍ بَتِنَ يَبْكِينَ مِنْ ثُكْلٍ^(٣)

ففى صورة ثانية يكمل إطار هذه اللوحة بتكرار المشهد السابق :

عَلَيْنَا مِنَ التَّوْقِيرِ وَالْعِلْمِ عَارِضٌ إِذَا نَعْنَ شَتِّنَ أَمْطَرَ الْقَزْفَ وَالْزَّمْرَا^(٤)
وتكثُر أصياغ البديع التى وردت عنده نتيجة للثغارة ، وانعكاسات الحضارة التي صاحبها التوليد فى الأفكار والمعانى ومنها الاستطراد الذى ظهر فى شعره كثيراً ، وساعد على تجلية الصورة عنده ، ويتسنم منطق الاستطراد عنده بدوراته ضمن الإطار العام للصورة حين ينتقل فيها من صورة إلى أخرى ، ثم يعود إلى الصفات والصورة الأولى ليوفيها حقها من التأكيد والتوضيح .

ومن الصور التى يظهر فيها هذا النوع من البديع عند مسلم ما جاء فى قوله:

(٢) نفسه / ٤٠

(١) نفسه / ٤٠

(٤) (٤) الديوان / ٥٢

(٣) نفسه / ٤٠ - ٤١

مَاتُوا وَأَنْتَ غَلِيلٌ فِي صُدُورِهِمْ
 وَكَانَ سَيِّفُكَ يُسْتَشَفِي مِنَ الْقَلْلِ^(١)
 ثُمَّ يَكْمِلُ الصُّورَةَ بِالْأَنْتَصَارِ الدِّينِ عَلَى يَدِهِ ، وَاعْتِدَالِ قَوَائِمِهِ ، وَإِذَا هُوَ يَعُودُ
 مَرَّةً أُخْرَى إِلَى تَصْوِيرِ الْأَعْدَاءِ فِي فَتْرَةٍ مَا قَبْلَ هَزِيمَتْهُمْ :
 مَا كَانَ جَمِيعُهُمْ لَمَّا لَقِيَتْهُمْ
 إِلَّا كَمِثْلِ نَعَامٍ رَبِيعَ مُجَاجِلٍ^(٢)
 حِيثُ يَعَاوِدُ الْكَرْكَرَةَ ، فَيَصُورُهُمْ مَرَّةً أُخْرَى بَعْدَ هَزِيمَتْهُمْ :
 تَابُوا وَلَوْلَمْ يَتَّبِعُوهُمْ
 لَابْ جَيْشُكَ بِالْأَسْرَى وَبِالنَّفَلِ^(٣)
 وَمَرَّةً أُخْرَى تَرَاهُ يَصُورُ جَثَثَ الْقَتْلَى قَائِلًا :
 خَلَقْتَ أَجْسَادَهُمْ وَالْعَلَيْرُ عَاكِفَةٌ
 فِيهَا وَاقْفَلَتْهُمْ هَامًا مَعَ الْقَتْلِ^(٤)
 وَقِيَاسًا عَلَى هَذِهِ الْإِتْسَاقِ تَظَهُرُ الْحِيَرَةُ الْفَنِيَّةُ مُسِيَطَرَةً عَلَى الشَّاعِرِ فِي
 تَرْتِيبِ صُورَهُ ، وَكَأَنَّهُ يَسْتَطِرُدُ بَيْنَ الْمُشَهَّدَيْنِ بِلَا وَازْعَ مِنَ الْفَكَرِ الْمُنْطَقِيِّ ، فَمِنْ
 مُشَهَّدِ الْقَتْلِ إِلَى مُشَهَّدِ الْأَنْتَصَارِ ، ثُمَّ عُودُ إِلَى مُشَهَّدِ الْقَتْلِ ، ثُمَّ مَا بَعْدُ الْأَنْتَصَارِ
 حِيثُ يَحْدُثُ تَدَافُلٌ بَيْنَ مُشَاهِدَهُ جَمِيعًا ، فَفِيهَا التَّقْدِيمُ وَالتَّأْخِيرُ ، وَفِيهَا التَّبَادُلُ
 الْمُسْتَمِرُ بَيْنَ الصُّورِ ، مَمَّا يُوحِي بِقُوَّةِ الدَّفَقَةِ الشَّعُورِيَّةِ فَتَتَدَالُلُ أَمَامَ
 عَيْنِيهِ الْمُنَاظِرِ .

وَمِنَ النَّمَادِيجِ التَّصْوِيرِيَّةِ الَّتِي رَاحَ فِيهَا يَتَرَدَّدُ بَيْنَ الصِّفَاتِ وَالصُّورِ قَوْلُهُ فِي
 مدح يَزِيدَ بْنَ مَرْيَدٍ :

لَوْلَا « يَزِيدُ » وَأَيَّامُ لَهُ سَلَفَتْ
 عَاشَ « الْوَلِيدُ » مَعَ الْفَاوِينَ أَعْوَامًا
 أَكْرَمٍ بِهِ وَبِأَيَّامِ لَهُ سَلَفُوا
 أَبْقَوْا مِنَ الْمَجْدِ أَيَّامًا وَأَيَّامًا^(٥)
 يَعُودُ بَعْدَهَا إِلَى تَصْوِيرِ كَرْمِ الْمَدْحُونِ نَفْسَهُ لِلْمَرَّةِ الثَّانِيَةِ :

تَرَى الْعُفَافَةَ عُكُوكًا حَوْلَ حَجَرِهِ
 يَرْجُونَ ارْقَعَ رَحْبِ الْبَاعِ بَسَّامًا^(٦)

(١) الديوان / ١٩ - ٢١ (٤، ٣، ٢، ١)

(٥) الديوان / ٦٢ - ٦٣ (٦) نفسه / ٦٤

ثم يلح مرة أخرى على تصوير قوته وسطوته :

مُنْبِهٌ فِي يَدَىٰ « هَارُونَ » يَعْمَلُهَا عَلَىٰ أَعْادِيهِ إِنْ سَامَىٰ وَإِنْ حَامَا (١)

ومرة أخرى يعود إلى تصوير آبائه وأجداده :

خَيْرُ الْبَرِّيَّةِ أَبَاءٌ إِذَا ذُكِرُوا وَأَكْرَمُ النَّاسِ أَخْوَالًا وَأَعْمَامًا (٢)

ثم يعاود تصوير « يزيد » نفسه مبرزاً شجاعته :

أَرَدَىٰ « الْوَلِيدَ » هُمَّامَ مِنْ « بَنِي مَطْرٍ » يَزِيدُهُ الرَّوْغُ يَوْمَ الرَّقْعِ إِقْدَامًا (٣)

وفي نهاية الصورة يصور قومه جمعياً :

لَوْ لَمْ تَكُونُوا « بَنِي شَيْبَانَ » مِنْ بَشَرٍ كُنْتُمْ رَوَاسِيَّ اطْوَادٍ وَأَعْلَامًا (٤)

فهو يعتمد في رسم صوره على تكرار الصفات التي أرادها لمدحه وأسرته

ويضيف إليها صوراً أخرى اعتماداً على منطق الاستطراد ، لاستكمال صورة

المدح في السلم وال الحرب معاً .

وفي صورة أخرى يظهر الاستطراد في الحال الشاعر على رسمها في قوله :

وَاحْبَبْتُ مِنْ حُبْهَا الْبَاخْلِيَّ — مِنْ حَتَّىٰ وَمَقْتُ « أَبْنَ سَلْمٍ سَعِيدًا »

إِذَا سِيلَنَ عُرْفًا كَسَّا وَجْهَهُ ثَيَابًا مِنَ اللَّوْمِ حُمْرًا وَسُودًا

يُغَيِّرُ عَلَىٰ الْمَالِ فِعْلَ الْجَوَادِ وَتَابَى خَلَائِقُهُ أَنْ يَجُودَا (٥)

ففي البيت الأول صورة جزئية يحاول تأكيدها بصورة جزئية لاحقة لها في

البيت الثاني تقف عند نفس المضمون ، حيث يصوّره وقد كسا وجهه ثوب من البخل

أحمر اللون أو أسوده . وفي الثالثة يلح أيضاً على نفس المعنى ، حين يجعله يغير

على المال ، وتائب صفاته إلا أن يكون جواداً . فالصور الثلاث تهدف إلى معنى

(١) نفسه / ٦٤ (٢) الديوان / ٦٤

(٣) الديوان / ٦٥ (٤) الديوان / ٦٨

(٥) الديوان / ٢٧٠

واحد كان يمكن للشاعر أن يبيث صورة واحدة دون حاجة إلى كل هذه التفاصيل التي اعتمد فيها على الاستطراد في الصور الجزئية لتأكيد المعنى المراد منها .

ومن الألوان البدوية الأخرى عنده رد المجز على الصدر في مثل قوله :

فَبِيتُ أَسِيرُ الْبَدْرَ طَوْرًا حَدِيثَهَا وَطَوْرًا أَنَّاجِي الْبَدْرَ أَخْسَبُهَا الْبَدْرًا (١)

فلا يكتفى برد لفظة واحدة في عجز البيت على صدره ، وإنما رد لفظة «البدر» ذاتها مرتين ، وعلى الرغم من تكرارها ثلاث مرات في بيت أحد ظلت محافظة على جمال معناها في كل مرة ، تمشيا في ذلك مع جمال الانتقالات التصويرية التي تتم بواسطتها .

وله في ذلك أيضا :

كُلُّ الْبَرِّيَّةِ مُلْقٌ نَحْوَهُ أَمَلًا بِالرُّغْبِ وَالرُّهْبِ مَوْصُلًا بِهِ الْأَمَلِ (٢)

وهو يعتمد أيضا في تصويره على حسن التخلص ، وسيق أن عرضتنا نماذج من ذلك في الفصل الخاص بالجانب التراخي في صور مسلم ، وبيفي بعد ذلك أن تدخل معه في تعامله مع الألفاظ ، وكيف عالجها مستغلا فيها المحسنات البدوية .

ومن الألوان البدوية البارزة عنده في هذا المجال الجناس ، الجناس في أبسط معانيه هو «أن يورد المتكلم كلمتين تجناس كل واحدة منها صاحبها في تأليف حروفها » (٣) .

وعلى الرغم من كونه بين لفظتين متماثلتين في الصورة ، إلا أن الشاعر لا بد أن يضع أمامه ضرورة مراعاة الناحية المعنوية ، وعدم الاكتفاء بالمهارة اللغووية ، أو الجرس الموسيقي ، ولا أضر ذلك بعمله ضررا كبيرا ، يقول عبد القاهر في هذا المعنى : « وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنسيًّا مقبولاً ولا سجعاً حتى يكون المعنى

(١) الديوان / ٤٥

(٢) الديوان / ٢٥٠

(٣) العسكري كتاب الصناعتين / ٢٢٩

هو الذى طلبه واستدعاه وساق نحوه ، وحتى تجده لا تبتغى به بدلًا ، ولا تجد عنه حولا ، ومن ه هنا كان أحلى تجنیس تسممه وأعلاه ، واحقه بالحسن وأعلاه ما وقع من غير قصد من المتكلم ، إلى إجتالبه ، وتأهله لطبله ، أو ما هو لحسن ملامته – وإن كان مطلوبا – بهذه المنزلة وهذه الصورة^(١) .

أما إذا تجاوز الجناس هذه المرحلة التي يجعله فيها عبد القاهر يقع بغير قصد ، فإنه يصبح – عندئذ – جناساً مكروراً قد يجيء على المعنى ، وقد يقصد لذاته ، كقول مسلم في صورة الخمر :

سُلْتَ فَسُلْتَ ثُمَّ سُلْ سُلِيلُهَا فَأَتَى سُلِيلُ سُلِيلِهَا مَسْلُولًا^(٢)

وان كان القدماء قد أرجعوا إتيان مسلم بهذه الصورة اللفظية إلى حرصه على تتبع شاشلة الأعشى في قوله المشهور :

شَأْوِيْ مَشَلٌّ شَلَوْلٌ شَلَشَلٌ شَرَوْلٌ^(٣)

ففي مثل هذه الصورة تستعبده الصنعة اللفظية بشكل يفرط فيه إلى حد تشويه المعنى ، فاستخدام الجناس بهذا الشكل يبدو فيه اضطرار الشاعر إلى منافسة صورة سبقه إليها أحد أسلافه ، ففي نفس الوقت الذي يريد أن يؤكد فيه لنفسه سبقاً فنياً ، فيليس الصورة اللفظية ثواباً جديداً يشمل البيت كله من شطر واحد عند الأعشى .
ولا ينسحب هذا النوع من الجناس على كل صور مسلم ، فكثيراً ما نجح في استخدامه في خدمة الصورة الفنية ، محققاً بذلك ما رأه بعض النقاد في جودة استخدام الجناس ، ومن التاسب بين الألفاظ المجانسة « وهذا إنما يحسن في بعض المواضع إذا كان قليلاً غير متكلف ولا مقصوداً في نفسه »^(٤) .

فهو يبين ما ينبغي أن يكون عليه الجناس من عدم التكلف ، ثم يستتبع ذلك بمقدمة نقدية رددتها غيره من النقاد حول مسلم من أنه أفسد الشعر بالإسراف في الصنعة ، وهي مسألة سبق أن ناقشناها من قبل .

(١) أسرار البلاغة / ١١ (٢) الديوان / ٥٧

(٣) المسكري كتاب الصناعتين / ٣٣٥

(٤) ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة / ٤٥٧

فمن الصور التي استغل مسلم فيها الجناس قوله :

أَغْرِ أَبْيَضَ يُغْشَى الْبَيْضَ أَبْيَضَ لَا يَرْضَى لِمَوْلَاهُ يَضُومُ الرُّوعَ بِالْفَشَلِ^(١)
 فهو أغبر أى مشهور في المجد والشرف ، وهو أبيض أى نقى من العيوب ،
 يغشى البيض (أى الخودات التي رؤوس الفرسان) بأبيض (وهو السيف) فيجنس
 هنا بين « أبيض » و « بيض » و « أبيض » ولكن منها دورها في أداء المعنى ، مع دقة
 ما يبعنها من نغم عذب ، خاصة في تناسب حرف الضاد فيها مع فعل « يرضى » .

وفي صورة أخرى يقول :

الْزَائِدِيُونَ قَوْمٌ فِي رِمَاحِهِمْ خَوْفُ الْمُخِيفِ وَامْنُ الْخَائِفِ الْوَجْلِ^(٢)
 أى أن رماحهم فيها خوف الأشرار الذين يخيفون الرعية ، وفيها أمن الخائف
 الوجل ، فهم قوم يمنعون الرعية من العدو ، ف تكون في أمن ، ويكون عدوها في
 خوف ، فتجنس الحروف هنا بين « خوف » و « المخيف » و « الخائف » ، والترادف
 بين « الخائف » و « الوجل » والطباقي بين « الخوف » و « الأمان » كلها من مظاهر
 حرصه على توزيع صنعته البديعة بين ثياباً الصورة .

وكأن الشاعر يريد حريصاً على أن يخرج الصورة كلها مصنوعة ، يجمع فيها
 بين استواء الأسلوب ، وقوته ، ونசاعته ، ابتداء من اختياره للألفاظ ، إلى
 استخدامه لألوان البديع ، خاصة مثل هذه الجناسات التي تعاقد الصورة ، فلا تتناقض
 مع أى منها ، بقدر ما تزيد كلاً منها وضوها وجمالاً ، وله في مثل ذلك قوله :

وَبَلَدَةٌ لِمَطَابِيَا الرَّكْبِ مُنْضِيَةٌ أَنْضَيْتُهَا بِوَجِيفِ الْأَتْقِنِ الدُّلُلِ^(٣)
 فهذه البلدة التي قطعها تهزل النوق وتضمرها لطول سفره فيها ، وهنا لا
 يخفى اعتماد الشاعر على الجناس في طرف الصورة بين « منضية » و « أنضيتها ».
 الأولى دلالتها التعب والثانية دلالتها القطع . ولا تخلي صورته الخمرية
 أيضاً من الجناس :

خَاطَنَ دَمًا مِنْ كَوْمَةٍ بِدِمَائِنَا فَأَظَهَرَ فِي الْأَلْوَانِ مِنْ الدَّمَ الدَّمَ^(٤)

(١) الديوان / ٨

(٢) الديوان / ١٦

(٣) الديوان / ٥

(٤) نفسه / ١٧٩

- ٢٧٢ -

فمنه كلمات أربع متاجنة حروفها « دما » و « بدمائنا » و « الدم » و « الدم » وهي مثل تلك الصورة التي اعتمد فيها على المجانسة في استخدام كلمة « ذكر » وسبق عرضها في موضع آخر .

ونماذج مسلم في هذا الباب كثيرة كما هو الحال عنده في كل أبواب البديع ، ولكن المهم هنا أنه لم يستخدم الجناس - وكثيراً ما استخدمه - عبئاً بل حقق به جمالاً في المعنى ، وروعة في الأداء الموسيقي ، والنغم العذب ، فهل تطبع الصورة الشعرية أن يسخر لها أدوات أحمل من ذلك ؟

ولا يقتصر مسلم على استخدام لون بديعي واحد في معمار الصورة ، فكثيراً ما تتدخل عنده الآلوان البديعية حتى على مستوى الصورة الجزئية كما يظهر في استخدامه للتراويف والجناس في مثل قوله :

أَتَّكَ الْمَطَايَا تَهْتَدِي بِمَطْيَةٍ
عَلَيْهَا فَتَى كَالنَّصْلِ يُؤْنِسُهُ النَّصْلُ^(١)

فأتي بلفظة « المطايا » ثم « مطية » ثم « النصل » و « النصل » كما أتى بالتراويف بين « تهتدى » و « تأتى » . وهو يرسم بذلك صورة للمطايا التي تأخذ وجهتها إلى المدوح ، وهي مقدمتها مطية ذلك الفتى الشجاع الذي لا يقل شجاعة وقوة عن سيفه القاطع ، وهو أنيسه في رحلته . كما يأتي بالمضاعفة مع الجناس في نفس الصورة كقوله :

وَخَالٌ كَخَالِ الْبَدْرِ هُنْ وَجْهٌ مِثْلُهِ
أَقِبَنَا الْمُنْى مِنْهُ فَحَاجَرَنَا الْبَدْرُ^(٢)

فيضاعف لفظة « خال » على المعنى الحقيقي للمشبه ، ثم المعنى الثاني في إضافتها للبدр في المشبه به ، وهو الطرف الثاني للصورة .

وهكذا راح الشاعر يستمد مواد صورته ليشكلها مستعيناً بالبيان ، ثم يعرضها في تصوير بديع ، يستخدم فيه أساليب الفنية من ألفاظ يشيع فيها التجانس ، أو التراويف ، أو المضاعفة ، وإذا به - على هذا المستوى - يحسن التصرف بمنتهيه

(١) الديوان / ٢٦٣ (٢) نفسه / ٢٣٢

البديعى ، فلا يشعر قارئه بأثر التكلف الذى سرعان ما يزول مع رقة العاطفة ، وقوة الصنعة ، ومتانة اللغة ، والتفنن فى سبل إبراد المعانى . فلا مبالغة إذن أن يكون تلاعيبه بالل蜚ظ فى إطار الجنس ، أو التراصف ، أو المضاعفة ، باعثاً من بواسعه الحياة والحركة فى الصورة ، حيث استطاع من خلالها جميراً أن يجعلها فى خدمة إبراز معانىء فى طراز فنى جديد ، يحقق لشعره خصيصة هامة فيما يتعلق بتزاوج التصوير الفنى مع النغم الموسيقى .

وانتقالاً من الجنس نقف معه عند الطلاق الذى كثر فى صوره ، عبر مختلف أغراضه الشعرية ، ففى صورة لاهية له يقول :

*إذا شئتْ غَادَنِي صَبُوحٌ مِنْ الْوَوَى
وَإِنْ شِئْتْ مَا سَانِي غَبُوقٌ مِنْ الْخَمْرِ* ^(١)

تراه يطابق بين « غادانى » و « ماسانى » وبين « صبوح » و « غبوق » ويكشف فى الصورة عن حريته ولهوه الذى يوزعه بين شرب الخمر والنساء . وفى صورة من صور المديح نجده يحذر عدو ممدوده قائلاً :

*يَا مَائِلَ الرَّاسِ إِنَّ الَّذِيْنَ مُفَكَّرِسُ
مِيلَ الْجَمَاجِ وَالْأَعْنَاقِ فَاعْتَدِلِ* ^(٢)

حيث يطابق بين « مائل » و « اعتدل » ويرادف بين « مائل » و « ميل ». وفى صورة أخرى يقول :

*وَقَمِّتَ بِالدِّينِ يَوْمَ الرَّئِسِ فَاعْتَدَلَتْ
مِنْهُ قَوَائِمُ قَدَّ أَوْفَتَ عَلَى مَيْلِ* ^(٣)

فيرادف أولاً بين « قمت » و « قوائم » ثم يطابق بين « الاعتدال » و « الميل » وهو يجسد الدين جاعلاً له أعمدة يمكن إقامتها ورفها إذا مالت .

ويقول أيضاً فى صياغة أقرب إلى المستوى الحكمى العام :

*يُصِيبُ أَخْوَالَهُجْزِ الْفَنِ وَهُوَ وَادِعٌ
وَيُخْطِئُ جَهْدَ الْقُلُوبِ الْمُتَخَلِّلِ* ^(٤)

حيث يصور موقف الغنى بأنه ربما يأتى العاجز ، فيكثر عنده ، وربما يخطئ

(١) الديوان / ١٠٤

(٢) نفسه / ٦

(٣) نفسه / ٢٠

من يحسن تقليل أموره وقد خبرها ، ففيطابق بين « يصيّب » و « يخطئ » وكذلك
بين « الواحد » و « المتخيل » وبين « العجز » و « الجهد » وكأنه يقيم الصورة كلها
على هذا البديع اللفظي المتضاد . ومن مثل هذا الطلاق قوله أيضًا :

جَهْلَتِيْ وَصَلَّى فَلَكَسْتَ تَعْرِفَةً
وَأَنْتَ بِالْمَهْجُورِ عَالِمٌ قَطْلَنْ
حَازِبَنِي بِعَدَكَ السُّرُورَ كَمَا
صَالَحَنِي عِنْدَ قَدْلَكَ الْحَزَنَ^(١)
إذ تبدو الصورة هنا قائمة في تشخيص السرور والحزن ، فالأول ، « يحاربه »
والثاني « يصالحه » ، وبينهما أصلا طلاق : « السرور » و « الحزن » وفي البيت
الأول يطابق بين « الوصل » و « المهر » و « المعرفة » .

وفي تصوير المدحوج نجده يقول :

تَجُودُ بِالنَّفْسِ إِذْ ضَنَ الضَّئِيْلَ بِهَا
وَالْجُودُ بِالنَّفْسِ أَقْصَى غَایَةِ الْجُودِ^(٢)
حيث يراه يوجد بنفسه في الحرب ، وهو الذي يضن بها في الذم ، والجود
بالنفس أرفع منزلة من الجود بالمال . فيطابق هنا بين « جوده » بنفسه و « ضنه »
بها . لتقوم الصورة بذلك على ألفاظ محددة ، يتلاعب بها الشاعر هي « النفس » و
« الجود » مكررة و فعل « تجود » .

وله من صوره الفزيلة ما استوعب مثل هذا التحوّل البديعي على غرار قوله :

وَسَاحِرَةُ الْعَيْنَيْنِ مَا تُحْسِنُ السُّحْرَا
تُوَاصِلَنِي سِرًا وَتَقْطَعُنِي جَهْرًا^(٣)
إذ يطابق بين « المواصلة » و « المقاطعة » ، وبين « السر » و « المهر » ، كما
يجانس بين « السحر » و « السر » وعلى أساس منها يشكل معمار الصورة الجزئية .
وقد يرد لديه لديه الطلاق مركباً يشمل البيت كله في قوله :
هِجَرَانِهَا قَارِبٌ وَوَصْلَهَا بَعِيْدٌ^(٤)

(١) الديوان / ١٧٣

(٢) نفسه / ١٦٤

(٣) نفسه / ٤٤

(٤) نفسه / ١٩٤

صحيح أنه نمط تقريري من الكلام ، ولكن الشاعر يحاول فيه بث المعنى من خلال اللون البديعي فقط .

ومن الطلاق الذي تبرد فيه الوظيفة التصويرية واضحة قوله :

يَقْتَرُّ عِنْدَ افْتِرَارِ الْحَرَبِ مُبْتَسِماً

إِذَا تَقَيَّرَ وَجْهَ الْفَارِسِ الْبَطَلِ^(١)

حيث يطابق بين تغير الوجه وابتسامة « يزيد » ، فهو يبتسم في ميدان القتال ، في نفس الوقت الذي يتغير فيه وجه الفارس البطل من هول الحرب وشدها ، فالтельاق هنا قائمة بين طرفى الصورة . كما يطابق بعد ذلك بين الاستعمال والمهمل ، وبين الأخذ بالرقة والأخذ بالقصوة في قوله :

يَنَالُ بِالرَّقَّةِ مَا يَعِيَا الرِّجَالُ بِهِ كَالْمَوْتِ مُسْتَعْجِلًا يَأْتِي عَلَى مَهْلٍ^(٢)

وهكذا سقطت الصنعة اللقطية على كثير من صور مسلم إلى درجة اعتبار فيها شعره أقرب إلى المصنوع « وهذا المعنى هو الذي أوقف مسلماً موقف المسئول عن الإفراط في الصنعة »^(٣) .

صحيح أن مسلماً أكثر من الصنعة حين ألح على استخدام البديع اللقطي في الصورة ، ولكنه استخناع أن يجعل كل ذلك في خدمة معانيه ، فقطع على ناقديه سبيل الاستمرار في اتهامه بإفساد الشعر ، وصحيف أنه حاول توفير البديع في كل بيته وأحياناً في كل شطر من شعره ، دون أن يقتصر في ذلك أو يمتدل في كل الأحوال « ولكنه من قراءة شعره تجد نفسك أمام لوحات فيها تناول لكائنات مختلفة ، تلوح من ورائها المعانى التي يرمي صاحبها إلى بيانها ، وقد تبعثر هذه الصور في شعره الحياة ، وتبحث فيها الحركة ، ولكنها الحياة الجلبة والحركة غير المتمالية فيما بينها ، إذا هو غلا في ذلك ، وما أكثر ما كان يغلو »^(٤) . ففساد الصنعة عنده اتهام يستحق المناقشة والتأمل والمراجعة ، فهو لا يأتي إلا مرتبطاً بإفراطه في البديع .

(١) (الديوان / ٢٠١) .

(٢) د. نجيب البهيتى . تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث المجرى ص ٤٧١

(٣) المرجع السابق / ٤٦٧

وهذا أمر طبيعي حيث يمكن إطلاق مثل هذا الحكم على أي شاعر يسرف في صنعته إسراها ممقوتاً . ولكن يبقى لمسلم أنه أجداد إدخال البديع ضمن نسيج صوره الشعرية ، فاضفي عليها من الزينة والزخرف الشئ الكثير ، الأمر الذي لا يتعارض - بحال - مع نضجه الفني ، بل يؤكده حين يستخدم الألفاظ في الصورة ، لتخريج المعانى وتوضيحها ، وإن اقتضى ذلك منه - أحياناً - بعض التعقيد فى الصنعة ، وهو ما يمكن إرجاعه إلى مدى ارتياحه لمذهبة البديعي ، « فقد مضى يطبق مذهبة فى كل شعره ، سواء أكان غزلاً ، أم وصفاً ، أم هجاء ، فلقد أصبح هذا البديع مذهبنا له ، لا يفكر فى الخروج عليه ، ولا تفيف عنه ألوانه الزاهية البراقة ، وعاش مسلم حياته الفنية كلها محافظاً على صن一口 أصياغه يحمله معه حيثما اتجه ، وحيثما استقر ، ليستخرج منه ألوانها وصورها ، يلون بها شعره ويوشيه ، وينشرها فيه ، بل يحشدها حشداً ، حتى يوفر له كل ما يتغيه من صنعة فنية بديعة»^(١) .

وهذا يخرج مسلم من دائرة شعراء عصره إذا انسحب عليهم صدق الاتهام الذى أصقته بهم بعض الدراسات الأدبية : « أن كثرة المحسنات البدعية كانت ملاحظة بارزة فى شعر الغزل ، حيث كان شعراً يزخرفون بها أشعارهم وغزلهم ، وهم وإن لم يتخدوا البديع مذهبها ، إلا أنه من الواضح أن إكثارهم منه لم يكن عن ارتباط بأفكارهم ، ومضامين شعرهم ، بقدر ما كان مرتبطاً عندهم بالتلعب بالألفاظ ، والميل إلى إظهار المهارة فى الزخرفة والتلوين ، ولذلك كان بديعهم فى هذه المرحلة من النوع البسيط الواضح ، وقلمًا مالوا إلى تعقيده »^(٢) .

وقد رأينا مسلماً يجزأ قرانه ، ويخرج من هذا المستوى ، حين تحتوى صورته الفنية على البديع الذى يوظف غالباً فى خدمتها توضيحاً ، وتميقاً ، صحيح أننا لا نذكر إكثاره من البديع وتكثيف ألوانه ، ولكن يبقى محموداً له أنه استطاع أن يحقق من ورائه قيمة فنية جمالية أضاد بها الصورة وأثراها ، ولم يأت فى كل أحواله غرضًا فى ذاته ، بل تبادل التفاعل معها ، فإذا بتتشبيهاته واستعاراته تعج بالبديع ،

(١) د. يوسف خليف . حياة الشعر فى الكوفة / ٧٠٠

(٢) يوسف بكار . اتجاهات الغزل فى القرن الثاني الهجرى / ٣٣٣

فيما يعاني كل منهما الآخر ، حتى إذا توالى في البيت الواحد لم يمثل ذلك خطرا على جمال الصورة أو جمال المعنى ، من هنا يزول أثر التكلف ، وتبرز التجربة على حقيقتها ، لا يحول البديع دون ذلك . فلم يكن مسلماً من أولئك الذين أهملوا صناعتهم ، ولكنه كما قال الدكتور طه حسين :

« استطاع في تصويره أن يسلك ضمن أولئك الذين أسرفوا في عنایتهم بصنعتهم حتى اتخدوها مثلاً أعلى للأدب ، وصورة أخيرة للجمال الفني »^(١) ومن هنا يبدو مسلماً - على حد تعبير الدكتور طه أيضاً - أول من نلاحظ عنده هذه العناية ، فشعره حسن الواقع في الأذن ، بفضل الموسيقى التي تأتيه من البديع ، ودلالته على المعانى قريبة جداً ، لا تجد شيئاً من الغرابة فيه ، وكل ما تحس أن الشاعر قد تكفله هو أن هذا الشاعر قد لاءم بين المعانى وبين الألفاظ ، وجعل بينهما هذه العلاقة الموسيقية الجميلة ، ومن هنا يفضله الدكتور طه - في هذا المجال - على أبي تمام الذى يشتراك معه في عنایته بالألفاظ ، ولكن هذه الأنفاظ الجزلة الضخمة إن واتته فى كثير من الأحيان فهى تعجز فى أحياناً أخرى أيضاً ، وهذا التكلف بالمعانى الغريبة هو الذى أثار الخصومة حول أبي تمام فيما بعد .

خضع مسلم - كغيره من شعراء العصر - لقياس الأدب بالمقاييس البديعي عند النقاد ، مما كان له أثره البعيد في نسوس هؤلاء الشعراء ، على مستوى حركة الحياة الأدبية ككل ، « وقد أخذ الشعراء يبذلون جهودهم في استخدام تلك الألوان البديعية ، ويكتدون أذهانهم في محاولة الاهتداء إلى غيرها ، ما جعلها خفيفة مقبولة ، دالة على صنعته ، خاصة من خلال الثوب الزاهى الجديد المتمثل في البديع ، فقد استفاد به في معانى الطريقة ، وصورة الفنية التي أحكم صياغتها ، وقد كان في استخدامه للألفاظ يلائم بينها وبين المواقف ، فيجبر اختيارها بروبيته ودقته المعروفة ، حتى كان في ذلك « كالصانع الماهر العارف بوضع الجوهر في مواضعها ، إذا مدح عظيمها فتش عن أشرف الألفاظ وأحلاماً ، وأضخمها وأقواماً ، فنظمها ساكباً فيها من روحه ، وإذا هجا لم يتبدل في استعمال ألفاظ السباب

(١) من حديث الشعر والنشر / ١٠٣

والشتائم ، أما فى غزله وخمرياته ووصفه فالألفاظ حلوة سهلة لينة غضة ، يستذها السامع ، ويستحللها الطبع ، وإذا عشق مسلم لنقطاً ذكرى طيبة أو لتناسقى حروفه مع بعضها جرى على لسانه مراراً وتكراراً ، حتى إنه ليذكره فى البيت الواحد مرتين أو أكثر »^(١) .

ومن هنا يصح أن نزعم أن عصر مسلم قد أحدث تغييرات جديدة في أوجه التعبير ، واستخدام الألفاظ ، مما أسمهم - بدوره - في نشوب المعركة بين القديم والحديث « القديم ببساطة تعبيره ، والجديد الذي بات يرى أن اتساع نطاق الحياة ، تعدد لوانها ، وانطلاق الفكر في مداء الرحب تحتاج إلى أسلوب جديد مُؤَّت لها »^(٢) .

ومن هنا - أيضاً - لم يكن بدعة بين الشعراء أن يكثر مسلم من البديع معتمداً على تداعى المعانى ، إلى جانب اهتمامه - أساساً - بالتصوير ، وانشغاله في نفس الوقت بالألفاظ ، وهذا يعني أنه لم يغفل محاولاته للملاءمة بين اللفظ والمعنى في شعره ، فلم يجن أحدهما على الآخر إلا في بعض الألفاظ التي ألح على استخدامها لأغراض صوتية موسيقية ، تتناغم مع الصورة ، وتزيد من طاقات الأداء للمعنى ، وتسهل توصيله وتعكس قوة تأثيره ، وقد أدرك ذلك بعض القدماء في قوله : « الألفاظ في الأسماع كالصور في الألفاظ »^(٣) ، وبهذا من قيمة اللفظ ، فغداً يسير عنده جنباً إلى جنب منسق مع المعنى ، وحقق له غايته من الاهتمام بالموسيقى إلى درجة يجعلها أحياناً تكاد تكون غاية في ذاتها ، إلا أن ذلك يجعل شعره « حسن الواقع بفضل الموسيقى التي تأتيه من البديع »^(٤) .

ونتيجة لهذا الاتساق الذي حققه الشاعر من تزاوج الصورة مع البديع حين اتخذ منه أداة يتفاعل معها ، تزعم الشاعر مدرسة هذا الفن الجديد ، وهو فن « عمت موجته من بعده فأصبح من ذوق عصره ، تقاس به مهارة الشعراء ، وتعرف

(١) محمد جميل سلطان ، صريح الغوانى / ١٣٦

(٢) إنعام الجندي ، دراسات في الأدب العربي / ٢٥٩

(٣) ابن رشيق ، العمدة : ١ / ١٢٨

(٤) د. مه حسين ، من حديث الشعر والنشر / ١٠٣

آية حذقهم ويراعتهم «^(١) .

ويظل محمودا له في مقابل تظرفه في الاستخدام البديعي محاولاتة الجادة للملاءمة بين اللحظة وأختها في الوقت الذي لا ينسى فيه المعنى ، وقد راح يختار وينتقص ، وبحرص المتأني الدقيق ، مما جعل النقاد يحكمون عليه بأنه رجل يعرف حق فنه ، لذلك راح يجهد نفسه من أجل إخراجه « فهو يبطئ في صنعته ويجيدها وهو صاحب رؤية وفكرة لا يبتده ولا يرتجل »^(٢) .

وقد حق البديع لمسلم جانبا من استجاباته لحياة عصره ، بل كان رد فعل طبيعيا لها ، وهي الحياة المادية البراقة المترفة ، التي تعتمد على الزخرف والزينة ، فاتخذ منها ركيزة له ، رأى من خلالها العيش لذة حسية ، ونشوة ، وانسجاما من مشاهدة المرئيات في مختلف ألوان الفن .

ومع هذا كله لم يصل مسلم بحال إلى حد الإسفاف الذي يعني به على المعنى إذ إن القصيدة عبرت عن خواطره في نفس الوقت الذي تمنت فيه بكثير من الألوان ، وهذا على عكس ما ذهب إليه البعض من الزعم بأنه « استطاع أن يجعل التصنيع غاية من صنع نماذجه ، فالقصيدة عنده لا تعبر عن خواطر وإنما تعبير عن ألوان »^(٣) .

ولم تختلف تجربة الشاعر من صوره ، ولم يحجبها البديع عن الظهور بقدر ما كان يساعدها على أن تأتي من وراء ستار مزركش يشف بألوان الزخرف الفظي الذي يعد أداة لخدمة التجربة وإبرازها في شكلها الفني الجذاب ، دون أن يكون نهاية في ذاته إلا في القليل النادر من صوره المبتكرة ، فقد بدا صائفا ماهرا للكلام ، وصانع الفاظ بالغًا في اللياقة ، فهم الشعر على أنه صياغة جميلة وصقل متين براق ، فحاول أن يبطئ في نظمه وزخرفته بذلك الكم الكبير من الصور

(١) هنا الفاخيرى . تاريخ الأدب العربى / ٤٣٧

(٢) ابن رشيق . العمدة : ١٩١ / ١

(٣) د. خناجى (ابن المعتز وتراثه) من ٢٣٦

الصغيرة الرائعة ، وبالفاظ زادت قالبها الفنى جمالا وروعة بألوانها الأنقة الزاهية ، فتحقق له الجمال الظاهرى الذى امتنزج بأداة التعبير فكشف اللفظ عن أبعادها ، ولم يضعف المعنى عنده لشدة اهتمامه باللفظ والزينة ، بل جاءت صنعته فى خدمة تجربته وإبراز معانى . أما ما ذهب إليه الدكتور طه حسين من أن « الشعراء القدماء قد اتخذوا البديع وسيلة إلى الجمال الفنى فأصبح غاية مسلم وأتباعه »^(١) فهي مقوله تبدو فى حاجة إلى نقاش ومراجعة قد ينتهى الأمر بالردود السابقة على هذا الاتهام ، ذلك أنه ليس من الضرورى للشاعر حين يكتفى الصنعة أن يجني بذلك على معانى ، بل قد يتحقق الشاعر البارع لصورة جمالها ، ولمعانى وضوحا من خلال صنعته اللغوية ، وليس هذا بدعة فى عالم الأدب ، بل هو أمر طبيعى تحقق لمسلم ، مما ينفي ضرورة الحكم المطلقا عليه بأنه « أفسد به الشعر »^(٢) مع استمرار صدق الحكم عليه أيضا بأنه « أول من تكللت البديع من المؤلدين »^(٣) .

ذلك أن التكليف هنا لا يعتبر حائلًا دون نجاح الأداء الفنى عنده ، فليس عيبا أن ينظم شعره بهذا الشكل البديعى ، خاصة إذا أخذنا بالمنطق النقدى القائل بأن القصيدة « لا تتبدى للشاعر جميلة رائعة إلا حين يمضى فى نظمها ، وإن فى العبرية إنما تصبح عبقرية حين تتجلى فى العمل الفنى مرسوما كان ، أم منحوتا ، أم منغوما »^(٤) .

وكان مسلما بهذا القياس - يصح أن يدخل فى إطار هذه العبرية ، وتتهاجر أمامها مبررات اتهامه بالجنائية على المعنى لمجرد أنه اهتم باللفظ ، بل ليس ثمة ضرورة - أصلًا - للفصل بين اللفظ والمعنى بهذا الشكل العاد ، فلماذا لا يقدر للشاعر نجاحه الفنى حين يوفق بين اللفظ والمعنى ، فيجعل جودة النسج عنصرا من عناصر فنه يصوغ من خلالها التجربة فنجيد ويبدع^{١٦}

(١) د. طه حسين . من حديث الشعر والنشر / ١٠٢

(٢) ابن سنان الخفاجى . سر الفصاحة / ١٨٤

(٣) ابن رشيق . المدة ١ : ١١٠

(٤) د. زكريا إبراهيم ، هل الفن صناعة ؟ م. المجلة ٣٦ ديسمبر ١٩٥٩ ص ٨٤

إن التعبير عن الأفكار الهائلة يأتي من تصويرها بالألفاظ ، بالضبط كما ترسم اللوحة بالألوان ، فهل يعد التائق في اختيار الألوان عائقاً أمام الفنان لإبراز ملامح معانيه التي يريد إرسالها من خلال لوحته الفنية ، أم أن العكس هو الصحيح ؟ إن الفن إحساس وعاطفة ، ولكن الفنان الحقيقي « هو ذلك الصانع الذي لا يزدرى المادة ، ولا يحتقر الصنعة ، بل يخلص دائمًا للفن بوصفه مهنة »^(١).

فالمعنى - بذلك - هو الأحساس الأولى عند الشاعر ، قبل أن تستوى في الصورة الأدبية ، وحين يصاغ يأخذ شكلاً معيناً يبرز الخصائص الفكرية لصاحبها ، كما يبرز الخصائص اللغوية للعمل نفسه ، ومن هنا فلا ضرورة للجزم بالفصل بين المعنى والللغة إلا بمقدار اهتمام الشاعر بكل منهما ، وقد لا يعني بذلك على أى منهما بقدر ما يضعه في خدمة قرينه .

ولا يعني اتخاذ مسلم من البديع مذهباً أنه أضاع معانيه تماماً .. صحيح أنه ربما جنى على بعضها ، ولكن ذلك لم يكن ليقف حجر عثرة أمام فنه بشكل عام ، وقد سبق في عرض بعض نماذجه البديعية أن رأينا كيف اتسقت الصياغة الجديدة بما لها من جمال وروعة ، وبما فيها من خيال وقوة مع المعانى الفخمة التي حافظ فيها على أسلوب القدماء ، ومن هنا - أيضاً - تعود عمله مجرد الزخرفة اللغوية إلى كونه عاملًا من عوامل بيان الأفكار والمعانى ، وكشف أبعاد التجربة الشعرية من خلال لغة الصورة.

ولم يكن اتخاذ مسلم من بديعه وسيلة للزخرف سوى أثر حضاري انعكس في مظاهر الحياة العامة على مظاهر الحياة الفنية عنده ، فأكثر منه حتى قيل إنه « حشا به شعره »^(٢).

فطالما كان هذا البديع منسجماً مع نفسيته وشخصيته الفنية متفاعلاً معهما، فليس هناك ما يدعو لإخفاء دوره في التشكيل الجمالي ، حيث يكسبها حياة، وينجح شعره رواً وحيوية ، وبذا حقق في شعره زينة محكمة ليست عبثاً ، ولا تل aliquaً في مجملها ، بل تصدر من نبع واحد يتمثل في البديع ، ولعل في هذا اتفاقاً مع روح

(١) د. ذكرياء إبراهيم ، هل الفن صناعة / ٨٤

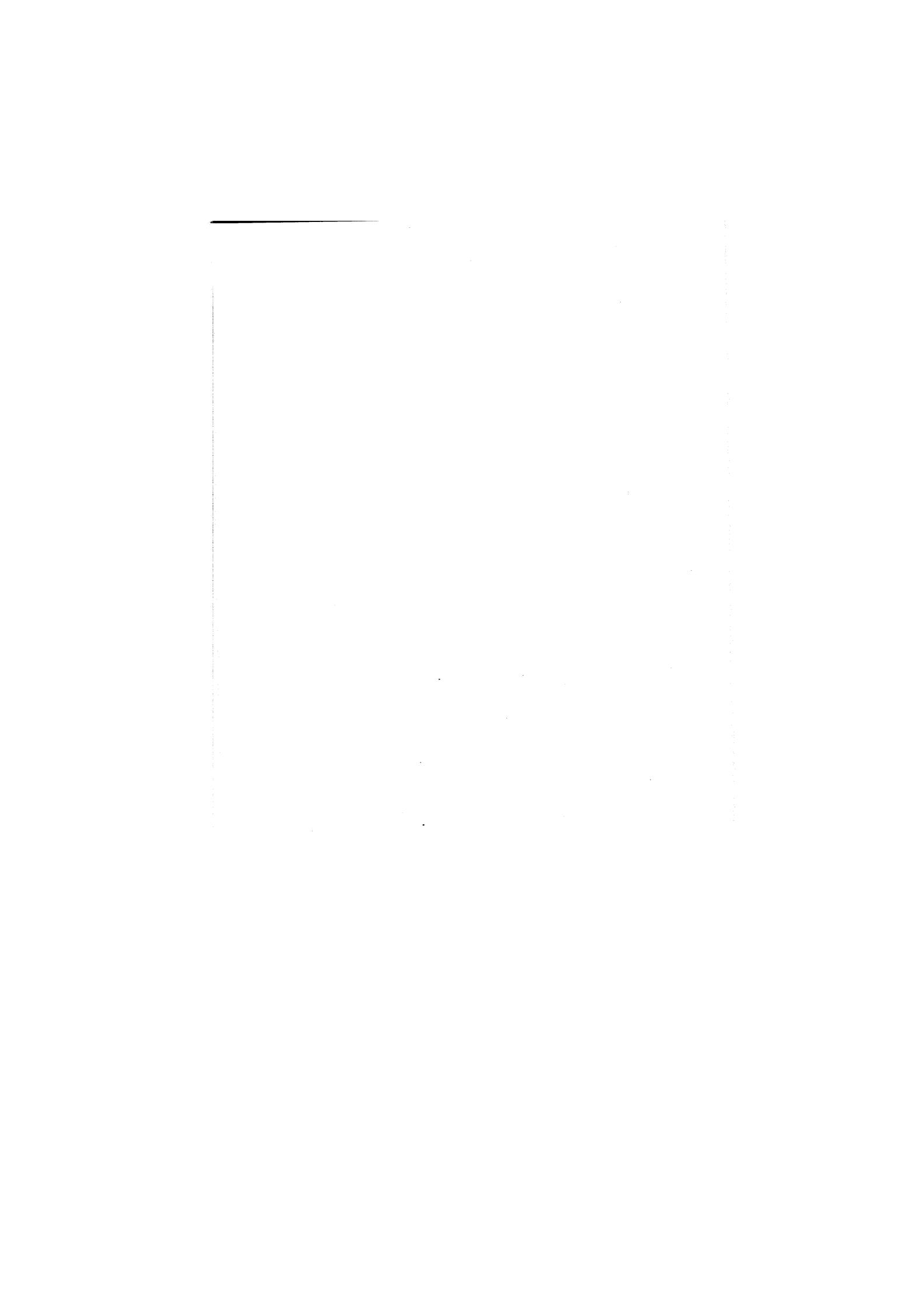
(٢) ابن المعتر . طبقات الشعراء / ٢٣٥

العصر الذى صار الأدب فيه صناعة ، سمت فيها المعانى ، والألفاظ ، والصور ولم يبق للشعر عنده فى أن يتتجنب هذه الألوان البدوية المختلفة ومن هنا فقد استحال الشعر على أيدي الشعراء المحدثين إلى « صناعة من الصناعات يطلب فيها المعنى طلباً مكروداً ، فإذا جاء الشاعر إلى دور صياغة المعنى وضعه فى قالب من الألفاظ مراعياً فيه التنسيق والزينة ، ففيقابل بين هذه اللفظة وتلك ، وبين هذا المعنى وقسماً منه ، ويلاحظ الرنين والجرس واللين والجفاء »^(١) .

ومسلم بن الوليد بين هؤلاء جميعاً ظل زعيماً لمدرسة البديع ، حيث سخر الصنعة اللغطية لخدمة الصورة ، وهى أداته الفنية لإبراز المعنى وتوصيله .
وعليه فإن جهد الشاعر فى خلق اللفظ والاستناد إلى البديع زخرفاً وتحسيناً وتميزاً لم يكن عبيداً ، بقدر ما خدم الصورة والمعنى معاً ، والمعنى فى النهاية هو غاية التعبير عن المضمون الإنساني لتجربته التى يريد توصيلها عن طريق تصويرها فنرياً من خلال شعره .

* * *

(٢) د. نجيب البهبيتى . أبو تمام / ١٨٦



(د)

اللغة في سياق التشكيل الجمالي للصورة

«اللغة أشد ما لدى الإنسان من مقتنيات خطاها، وإعلاء شأن الكلمة إعلاء للإنسان والخط منها خط لمقداره»^(١).

واللغة على نفس المستوى الوظيفي تظل شريكاً للشاعر «ذلك الذي لا ينفصل عنه، فمن خلال التعاون المتعدد بين الشاعر الحى والكتابية يمكن أن يؤدى الشعر رسالته كاملة، وهذه الزماله المتطرفة فى سبيل إيجاد الحقيقة تصطدم أحياناً بعقبات وصعوبات ناتجة عن التعقيد فى طبيعة الإنسان واللغة»^(٢).

فإذا كانت هذه هي مكانة اللغة للإنسان أولاً، ثم للإنسان الشاعر ثانياً، فإن من رسالة هذا الأخير أن يكشف عن عالم تجربة الإنسان الحى عن طريق اللغة التي لا يمكن خلق الصورة بمعزل عنها، ذلك أن الشعر يعد استعمالاً خاصاً لها، فقيمة اللغة أساساً هي أن تقول شيئاً، حين يجعلها وسيلة الاتصال بين الناس، أما حين نرتقي بها إلى مستوى نقل الأحساس والمشاعر، تبدأ - عندئذ - العملية الشعرية التصويرية، وإن كان على الشاعر أن يتلزم بضوابط معينة في حقول هذا الاستخدام: «ليس للشاعر مطلق الحرية في إدراج الألفاظ التي تعبّر عما يرمي إليه من معنى، لأنها ليست تلقائياً من الوزن الذي اختاره للنظم، فعلّيه إذن أن يلعب بها، ويجرّب بدائلها ومرادفاتتها إلى أن يتحقق الوزن، ويقارب المعنى الذي يبغّه»^(٣).

واتساقاً مع هذه المقدمة يكون معلوماً ضمن أساسيات اهتمامنا بالشعر دور لغته وألفاظه. فسيطرة الشاعر على ألفاظه هي بالضبط سيطرته على تجربته، بما فيها من أفكار، ذلك أن اللغة تظل «عنصراً من عناصر الشعر المهمة، ولابد للشاعر فيها أن يسلك مسلكاً خاصاً، ليستطيع فيها أن يؤدى معانيه بطريقة تختلف عنها

(١) د. لطفى عبد البدين. الشعر واللغة / ٥

(٢) إليزابيث درو . الشعر: كيف تفهمه وتندوهه / ٣٣٩

(٣) روى كادون. الأديب وصناعته / ١٠٩

فيما عدا الشعر من فنون القول. فهي لغة خاصة يبلغ إليها بالتأني والبحث والاختيار»^(١).

والشاعر «قد يستعمل كل حيل اللغة من البساطة الكاملة إلى البلاغة المعقّدة ليذكر حرارة عاطفته آنا من خلال الإيجاز، وآنا من خلال الإطناب، وطورا من طريق حذف التفصيات وطورا من طريق التكرار»^(٢).

... ولا يقف الشعر موقف القابل للتأثير من ناحية اللغة فقط، ولكنه يؤثر فيها أيضا حين يكتسبها بعده تصويريا جديدا في نوع خاص من الكلام، فاللغة بطبيعتها مجازية، ويسعى الشاعر دائمًا إلى تركيز أفكاره وأوصافه وتكييفها عن طريق المجاز، كتشبيه شيء ما بشيء آخر في صور جديدة، إما باستعمال التشبيه العادي ووجه الشبه فيه ظاهر، أو باستعمال الاستعارة مثلاً ووجه الشبه فيها ضمني كما سبق الحديث في ذلك.

ومهمة الشاعر أن يبتكر في داخل اللغة نفسها، لأنه يستطيع بها أن يعبر عن ذاتيته ومشاعره، وكل ما كان خاصا به « فهو يمر لمحًا بتتابع الكلمات والصور التي تستطيع أن توحى للقارئ»^(٣).

وهكذا عمّلت اللغة معاملة الأداة التي تحيط بها تجربة الشاعر وظروف مجتمعه، وحين تصبح هذه الحقيقة فإن اللغة تتجاوز هذا المستوى إلى حد اعتبار النشاط اللغوی «عبارة تعنى أن العمل الأدبي خلاق لمعنى وأنه ليس علامة أو صورة محسنة، ولكنه يذيب العناصر جميعاً، ويعطيها شكلاً أو قواماً جديداً، فإذا أغفلنا هذا الشكل أو القوام اللغوی لم نستطع أن نعرف كيف جاوز العمل شعور صاحبه. النشاط اللغوی إذن متلقى مناطق من التجارب أو المعانى لم تلتقي من قبل بواسطة الإحساس أو الحدس»^(٤).

(١) د. إبراهيم السامرائي. لغة الشعر / ٨

(٢) إليزابيث درو. الشعر: كيف تفهمه وتندوقه / ٨٧

(٣) د. إحسان عباس. هن الشعر / ٦٩

(٤) د. مصطفى ناصف. دراسة الأدب العربي / ١٩٢

ففي اللغة من فعالية النشاط الإنساني الكبير، وفيها من التجارب الإنسانية الداخلية والمشاعر والأفكار طاقات كبرى. ومن هنا يأتي الاختلاف البين بينها وبين لغة العلم المرتبط بحقائق الواقع الطبيعي وبين لغة التخاطب العادلة التي يكتفى بها البشر كوسيلة للتواصل وإبراز ما يقصدون بأسهل السبيل، فاللغة إذن مع أنها نظام دائم التغير إلا أن ألفاظها لا تفقد كل معانٍها مع هذا التغير بل إنها غالباً «ما تحفظ بكوناتها مؤيدة بقوة الآداب القديمة»^(١).

ومن هنا كان لعبارة الشاعر سمات خاصة تفرّدها عن استعمال غيره لها «فهي ليست شيئاً جامداً متفقاً عليه ، فإن وظيفة اللغة في الشعر أن تعبّر وتبيّن ، ولكن تجارب الإنسان التي وجد الشعر للتعبير عنها دائمة التغيير والتبدل ، لأنها آخذة أبداً في الازدياد ، وكلما نمت التجارب وأزدادت وجب على لغة الشعر أن تجاربها ، وتتمسّى معها ، إذا أريد منها أن تكون صادقة التعبير ، فاللغة بمثابة الشجرة والألفاظ بمثابة الورق ، وعلى مدى السنين تتراكم الأوراق القديمة وتتموّد بلا منها أوراق حديثة ، والشجرة باقية كما هي»^(٢).

ويظل ارتباط الصورة الشعرية باللغة هو محور الكلام هنا ، باعتبار الصورة هي الطريق الوحيدة أو الرئيسية لإثارة اللغة ، حيث تتفاعل معها أخذاً وعطاءً ، فتزداد من قدرة اللغة على التعبير ، كما تزيد من قدرة الصورة ذاتها في نفس الوقت على بث الحياة في العمل الشعري ، وعلى هذا فإن الشاعر - إذا كان له فضل في إبداع الصورة وخلقها - يستطيع أن يصنع من اللغة شيئاً جديداً ، ولا يعني هذا أن في مقدراته أن يخلق اللغة من فراغ ، ولكن يبقى له أن ينشئ فيها من العلاقات ما هو جديد ، وذلك عن طريق المجازات ، والبساط وغير ذلك من أنواع المقدرة الفنية على التشكيل الجمالي للصورة والتي سبق تفصيل القول في كل منها من قبل.

إذا كانت الصورة الشعرية تستكشف شيئاً بمساعدة شيء آخر فإنها تأتي بذلك بمعرفة ما هو غير معروف تساندها في ذلك مجموعة العلاقات اللغوية

(١) جروينام ، دراسات في الأدب العربي / ١٣

(٢) لاسل آير كرمي . قواعد النقد الأدبي / ١٤٧ - ١٤٨

الجديدة التي تستكشف دائماً حيث لا يتوصّل إليها الشاعر بطريقة منطقية يقبّلها العقل ويرتاح لها من حيث هي نسق من النّظام الطبيعي، بل تحصل هذه العلاقات في النفس دفعة واحدة بطريقة تلقائية أو حدسيّة خاطفة^(١).

فاللغة إذن – وهذه مسلمة بدويّة – أداة أساسية للشاعر، بل هي أداته الأولى على الرغم من استخدام أسلافه لها من قبله، وعلى الرغم من محاولاتهم لإبراز كل ما تحوّيه من معانٍ وما تحمله من طاقات يظلّ أمّا الشاعر نفسه ضرورة استخدامها والإتيان فيها بما يميّزه ويفرده وحده دون غيره، وتقوم بينه وبين اللغة علاقة جدلية، يحاول فيها أن يعطي من طاقاته ما استطاع ليتلقى منها ما يمكنها أن تتجزّء من طاقات، ولا تبرز شخصيّته إلا من خلال هذا المقياس الفنى الذي يكتشف فيه ما هو خاص به، ويضفيه على الأداة متخدّاً من الصورة الفنية وسيلة لإبراز ما يقصد إليه.

فالصورة الشعريّة – إذن – لا تتجاوز أن تكون جزءاً من الأداة الكبرى – اللغة – حيث يحاول الشاعر من خلالها الاستعانة بالنسيج اللغوى، متخدّاً منه وعاء يبيث من خلاله التجربة، مع حرصه على تجاوب الصورة مع الإيقاع الموسيقى، ومن هنا فإن المادة الذاتية لدى الشاعر تأخذ شكلاً جديداً حين تلتّخق بالعالم الموضوعى الذى يشكّله، ويفتعل معه.

والشعر لا يخرج عن كونه لغة ذات طبيعة خاصة، ذلك أن « المعانى هى الأساس، هى تخرج إلى عالم العلانية عن طريق الرمز اللفظى أو التصويرى عن طريق اللغة أو الفن»^(٢).

ولا تقف الفاظ اللغة عند حد المعانى الذهنية المجردة، إذ إنّ فيها من الطاقات الإيحائية الخفية ما يكشف أبداً جديداً لها حين تفرّغ طاقتها في التشبيهات والاستعارات والمجازات كما سبق أن عرضنا.

وارتباط اللغة بالعالم المحيط بها أيضاً مسألة مقررة، تستعين على تحقيقها

(١) د. مز الدين إسماعيل. التفسير النفسي للأدب / ٧١
(٢) د. عفيف اليهنسى، دراسات نظرية في الفن العربي / ١٢٢

بالصورة الفنية: «ففي العمل الفني الناجح نجد أن المادة متمثلة في الشكل، فما كان عالماً» غداً لغة، فعلى صعيد معين نجد «مواد» العمل الأدبي الرفيع «كلمات»، وهي على صعيد آخر تجربة السلوك الإنساني، وعلى صعيد ثالث هي الأفكار الإنسانية والمواقوف، هذه كلها بما فيها اللغة توجد خارج العمل الفني بأشكال أخرى^(١).

وتستند الصورة في وضوحها اللغوي إلى السياق، حين لا تقف الكلمة عند حدود المعانى المعجمية المحددة لها، بل تتحول إلى عدد من المترافقات والمعانى الثانية التي لا تظهر إلا بالاستعمال الفنى التصويرى لها «سواء كان هذا الاستعمال مرتبطاً بالصوت أو المعنى، أعنى الصورة كوسيلة والصورة كتشكيل لغوى جمالي، ومن هذه الناحية تصبح دراسة اللغة ذات أهمية غير عادية من أجل دراسة الشعر الذي يحتاج قبل كل شيء إلى دراسة معانى الألفاظ، وما يطرأ عليها من تغيرات»^(٢).

لغة الشعر إذن هي وسيلة الشاعر لتوصيل الصورة، وبالتالي توصيل تجربته الشعرورية بشكل فنى واضح يبرز فيه تفاصيل معاناته، وما يكابده فى حياته الخاصة والعامة، مما يساعدہ على الخروج من إطار الذاتية إلى الإطار الإنساني وفي هذه الحالة نراه يستعمل اللغة «في أسمى منازلها وفي كامل قوتها، همتى أريد التعبير بمعنى الدقة عن كل جزء من التجارب التي تعيلى الكاتب فقد يضطر إلى الاستعانة بالوزن، ولكن هذا الوزن ليس هو الشيء الأساسى فى لغة الشعر»^(٣).

فهي مادة الشاعر، والصورة جزء منها لا ينفصل عنها، فهى مادة نامية متحركة متطورة «وهي مشحونة بالتراث الثقافى لكل مجموعة لغوية»^(٤).

وهي في الشعر ذات شأن آخر «إن لها شخصية كاملة تؤثر وتتأثر، وهى تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقى نقلًا أميناً»^(٥). فهى في الشعر ترتبط بالانفعال الذى

(١) وليك. نظرية الأدب / ٣١٨

(٢) وليك. نظرية الأدب / ٢٢٥

(٣) لاسل آبر كرمبي. قواعد النقد الأدبي / ٤٥

(٤) وليك. نظرية الأدب / ٢٢ - ٢٣

(٥) د. عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي / ٣٤٨

هو في حاجة إلى التصوير الفنى، وهذا يفرضن عليها أن تكون لغة تصويرية، وعلى هذا تكون وحدة الشعر هي الصورة الشعرية لا الكلمة المفردة، ولكن الصورة أولاً وأخيراً هي «مجموعة علاقات لفوية، إذن فالكلمة المفردة هي وحدة الصورة بوجه خاص، وإن لم تكن وحدة الشعر بوجه عام»^(١).

وإنطلاقاً من تصويرية اللغة في الشعر يمكن الزعم بأنها مرتبطة بخيال الشاعر المصور ارتباطاً وثيقاً، فهي ليست عقلانية منطقية ولكنها تعبرية تتخد من المجازات والاستعارات والصور الكلية أداة لتحقيق الغرض الفنى من نقل التجربة، وهي في ذلك كله تتفاعل مع التجربة، وتتصارع معها، ولا تصبح مجرد قالب قابل لأن تتصبب فيه التجربة «إن الأفاظ القصيدة الجيدة والتتجربة الشعرية هما مظهران لنفس الشيء، إن الشاعر يكتب بالألفاظ وليس بالأفكار أو المعانى، فليست اللغة في الشعر مجرد رموز أو مشيرات إلى الأفكار كما هي الحال في الاستعمال غير الشعري للغة، وإنما بينها وبين الفكر علاقات وثيقة حية، فالتعبير هو الفكرة وال فكرة هي التعبير، لأن القصيدة الجيدة عمل فنى مادته الألفاظ، ولا يمكن فصل الفكرة عن المادة في الأعمال الفنية»^(٢).

ثم يأتي بعد ذلك الفرق بين الشاعر الكبير والشاعر التافه من «أن الأول يخلق عالمه اللغوى الخاص به بقوائمه التي تميزه، بينما يقبل الثاني العالم اللغوى العام الذى يعيش فيه كل من يتكلم اللغة يقبله برمته: بتراسيمه وألفاظه وصوره ومعانيه، وهذا بالضبط ما تقصده، عادة حينما ننتقد إنتاجه قائلاً إنه إنتاج تقليدى بحت، أما الشاعر الكبير فهو الذى يبدأ بتحطيم الشكل والعلاقات والتراسيم التى فرضها المجتمع على اللغة، ثم يبني شكلاً وعلاقات وتراسيم جديدة حية، لأنها تتبع مباشرة من تجربته الحية ورؤيته المباشرة»^(٣).

وهنا يقف الشاعر مع اللغة وقفـة جدلية لها دلالتها الفنية، وهي وسيلة لديه لأداء المعنى، ولكن هذه الوسيلة رغم ما لها من طاقات وقدرات تظل في حاجة إلى

(١) محمد عبد الهادى، الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان/ ٧٩

(٢) د. محمد مصطفى بدوى، الموضوع فى الشعر، ص ٨، م. الأداب س ١١ فبراير ١٩٥٧

(٣) د. مصطفى بدوى، الذاتية فى الشعر/ ١٠

تكثيف جهوده الفنية، حتى يستطيع أن يصوغ عن طريقها ما يشاء من المعانى المختلفة، مما يؤدي به إلى اختيار الصور الشعرية وسيلة للخروج من هذا المأزق، وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن استعمال المجاز «دلالة على قصور أدوات اللغة فى أداء المعانى، ولكن الشاعر لا يؤمن إيماناً قاطعاً بعجز اللغة عن إدراك هذه الغاية، وذلك أن الشاعر قد يؤتى من المهارة والبراعة ما يستطيع بهما أن يدفع العجز عن اللغة بوسائل كثيرة»^(١).

وتبقى الحقيقة أن المجاز لا ينفصل عن اللغة بهذا الشكل القاطع، إذ إنها هي التي تحمل بداخلها من الطاقات ما يحتاج إلى مهارة الشاعر العظيم، ليضفي عليها من خياله ما يؤهله لإجادة التصوير وليخرج منها ما اختزنته في ألفاظها المفردة وتراكيبيها وعباراتها، فهو ليست مجرد الفاظ أو معانٍ بل إنها تتخطى على كثير من النواحي الموسيقية والوجودانية والخيالية، وتتضمن كذلك ألوانًا من الإيجاد والرمز والإيماء، ونحن نستطيع عن طريق اللغة أن «تلمس ونرى ونشعر. لا بحواسنا الظاهرة، بل عقولنا ومواطنن إدراكنا، فاللغة وإن كانت في الظاهر هي الكلمات ولكنها تتخطى على ما يثير الحواس الظاهرة والباطنة، وفيها ألوان شتى من التعبير فمنها ما يكون قاتماً، ومنها ما يكون مضيئاً ومنها الشفاف أو المعتم، ومنها الرخو أو الصلب، ومنها الحس الصامت ومنها ما يشع إلهاماً روحياً ووحياً وجданياً»^(٢).

فاللغة في الأدب أداة ناقلة للتجرية والشعور، وقد تصبح غاية في ذاتها لها قيمتها الجمالية، وهي لذلك في حاجة إلى الشاعر الماهر الذي يفطن إلى هذه الحقيقة «ويكون من حسن الذوق وسلامة الحس بحيث يقيم النسب الدقيقة بين اللغة كوسيلة واللغة كغاية في الأدب، فلا يسرف في اعتبارها وسيلة لأنه يحرم نفسه بذلك من عناصر هامة في التأثير. عناصر التصوير وعناصر الموسيقى، وكذلك يحذر من أن ينظر إليها كغاية فيأتي شعره أو أدبه وقد غلبت عليه اللفظية. وخلا من كل مادة إنسانية فكراً أو إحساساً، والنقد لا يستطيع أن يدل في مسألة

(١) د. إبراهيم السامرائي. لغة الشعر بين جيلين/ ٧١
(٢) د. عبد الحميد حسن. الأصول الفنية للأدب/ ٥٩

كهذه على حدود، وليس في قدرة أحد أن يعلم الآخر متى ينتهي عمل الوسيلة في اللغة ومتى يبدأ عمل الغاية»^(١).

وخلالهذا الحوار وما حوله من المسلمات النقدية المطروفة أن اللغة هي مادة الموضوع الأدبي تعطيه شكله الفنى، وتعانق التجربة التي يصوغها الشاعر، بل إنها «تفتح الطريق أمام الذوق لاستيعاب حقيقة التعبير الفنى وتفهم الإيحاءات التي لها القدرة على معانقة الإنسانية، ولعل قدماءنا لاحظوا ذلك، فجعلوها كل شيء فى الخلق الأدبي، باعتبار أن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والقروي واليدوى»^(٢).

من هنا لا تقف اللغة عند اعتبارها كمساء لفظيا نفعى به أفكارنا كما ذهب إلى ذلك البعض حيث جعل من اللغة غالبا سلبيا تتوارى من خلفه الأفكار «والخلاف معروف منفصل عما يحتويه، هناك محتوى منفصل عن الصورة الخارجية التي جيء بها لكن يبدو أكثر وجاهة. الخلاف لا يغير طبيعة المحتوى، ولا يدخل عليه تعديلا جوهريا، والمبنى يضاف إلى المعنى، كما يضاف الغطاء إلى وعائه أو كما يلبس الإنسان ثوبه»^(٣).

فهناك عنصر التفاعل الجدى القائم على الأخذ والعطاء بين اللغة والصورة أو بين اللغة والشاعر المصور الذى لا يتخد منها شكلا منفصلا عن مضمون التجربة وإلا وقع فى حمأة الفصل الت Tessifى القاطع بين الشكل والمضمون، ويقاد الدرس النقدى يثبت تجاويمها وتفاعلها كنسيج فنى يقوم على التكامل والتداخل. فاستخدام الشاعر للغة يظهر وظيفتها الأصلية بتمامها «هى أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو «النحو» والشاعر إذ يستخدمها إنما يستخدمها هكذا متكاملة، وربما كان من أهم مظاهر هذا التكامل لديه تطابق اللفظ والمعنى»^(٤).

(١) د. محمد مندور. النقد المنهجى عند المربى / ١٢٠

(٢) د. أحمد كمال زكي. النقد الأدبي الحديث / ٧٩، والتعبير الأخير للباحث.

(٣) د. مصطفى ناصف. نظرية المعنى فى النقد العربى / ٤١

(٤) د. مصطفى سويف. الأسس النفسية للإبداع الفنى / ٢٨١

ولا شك أن تطور اللغة وسبل استخدامها في الصورة الشعرية يظل رهنا بالتطور الحضاري الذي يجرنا في كل موقف إلى الانتقالة إلى عصر شاعرنا انطلاقاً من أن الأديب في كل عصر يكون تواقاً إلى استعمال الفاظ وكلمات من عصره وممارساته حياته، أصيلة كانت أو دخيلة، وقد فيما أشار الجاحظ إلى مثل هذه الناحية حتى عند «البدو الذين كانوا يحاولون عندما يفدون إلى المدن أن يتكلموا بلغة أهلها»^(١).

وبذا طبيعياً عند الشاعر موضوع دراستنا - في ضوء هذه الحقيقة - أن يجتاز إلى أنواع مختلفة من الاستعمال اللغوي، فلم يكن غريباً أن يحاول في بعض الأحيان استخدام بعض الألفاظ المعجمية كما يظهر في بعض صوره كقوله: **ولئنْ لَمْ فِي بَوْطَ ذُو غَنِيٍّ** **وَإِنْ عَرَكْتَنِي حَادِثَاتَ بَكَلَّكَلٍِ**^(٢)

فهو يجعل اغتيابه نتيجة الاتصال بمدوحه مما يجعله غنياً، وهذا يغنيه عن سؤال الناس، فلا يخشى بعد ذلك أن تعركه الليالي، فهو يشخص الليالي حين تقوم بهذا الهجوم عليه، كما يصور قدرته على صدتها بما منحه مدوحه من العطاء. فالالفاظ هنا ليست سهلة ولا هي عصرية ولكن الشاعر يأخذ من معاجم اللغة وأشعار القدماء «الكلكل» و«عركتني». بل إن الألفاظ البدوية تظهر عنده واضحة في الصور ذات الحس البدوي التي رسماها في مثل قوله:

وَهَجِيرَةٌ كَلَّفْتُ طَنَّ مَقِيلَهَا
ظَاهِرًا وَقَدْ طَلَبَ الْكَيْسَ مَقِيلًا
قُودَأَ تَوَاجِي قَالْعَنِي ضَوَامِرًا
تَرَكَتْ عَرَائِكَهَا أَمَهَامِهِ مِيلًا^(٣)

حيث يعالج ألفاظاً تحتاج إلى إخراج معانيها من معاجم اللغة، حتى يمكن

(١) البيان والتبيين: ١٤٦ / ١
الكلكل: الصدر. عركت: كسبت. ذو قناعة.

(٢) الديوان / ٣٢
الكيسي: الطبل له كناس وهو مرپضه في الشجر. قد: الطوال مع الأرض. المهمة: الفحص الواسع القفر. هناك ستورها: شق ظلامها. وجناه: شديدة أخذه من الوجهين وهو الصلب من الأرض. البقام: صوت الطلباء. ذلولا: ضامرة

(٣) الديوان / ٥٨

فهمها، على عكس صورة الحضارية التي يعج بها الديوان وتحفل بسهولة اللفظ . ووضوحة، ومع هذا فإن الشاعر يلح على الاستعانة ببعض الصور الجزئية الحضارية، ومعها - بالضرورة - الألفاظ الحضارية، وهي تتدخل مع الصورة السابقة وتكملها في مثل قوله:

واللَّيْلُ قَدْ رَفَعَ الْذِيَولَ مُؤَاشِكًا بِرَحِيلِهِ سُلْطَانَهُ لِيَزُولَ^(١)

علم يلجاً هنا إلى تشبيه الليل بالجمل أو غيره كما ورد عند القدماء، وكان يمكنه ذلك في هذا الموضع بالذات، ولكنه شخصه فجعله يرفع الذيول مسرعاً برحلته ليزول سلطانه. وكان الفاظ هذا البيت تبدو خارجة على بقية الأبيات التي اختار لها الشاعر الفاظاً معجمية، تتاغم مع بداوة الصورة، فالفاظه هنا هي «الليل» «رفع الذيول» «رحيله» «سلطانه» «يزول» وكلها ألفاظ سهلة لا تحتاج إلى المعجم، كذلك التي يصعب فهم معانيها أول وهلة لخشونتها أو قدمها في الاستخدام البدوي.

ومن الصور الأخرى التي يمكن أن تؤكد نفس الفكرة، والتي لجأ الشاعر فيها إلى الألفاظ المعجمية قوله:

مُوَقَّفُ الْمَنْتَنَ لَا تَمْضِي السَّبِيلُ بِهِ إِلَى التَّخْلُلِ رَيْشًا بَعْدَ تَجْهِيدِ
فَرِيَتُهُ الْوَحْدَ مِنْ خَطَّارَةِ سُرْجِ تَفْرِيَ الْفَلَّاَةِ بِإِرْقَالِ وَتَوْخِيدِ^(٢)

فالالفاظ التي تشكلت منها الصورة هنا ليست هي حاجة إلى تعليق على بدوايتها أو خشونتها، وال الحاجة الملحة في الوقوف على معانيها إلى المعجم، ومثلها قوله في صورة غزلية حضارية محاولاً إبراز قدرته على استيعاب هذه الألفاظ:

(١) الديوان / ٥٩

(٢) نفسه / ١٥٥

موقع المتن: مخطوط الظهر. التخل: الاندحال في الأشياء المتضائبة. ريشاء بعد تجهيد: إبطاء بعد جهد. قربة الوخد: أي هذا الضرب من السير، أي من ناقة محركة لذنبها. سرج: خفيفة. الإرقال والتوخيد: ضربان من السير.

الخمسن: خمامصة البطن وهو دقة خلقته. أقصدت: أقصد السهم أي أصاب هقتل مكانه.

البهتانة: المرأة الطيبة النفس والريح واللينة في عملها ومنطقها. امرأة غرث الوشاح: دققة الخصر لا يملاً وشاحها فكانه غرثان أي جائع.

فَدَأْقَهَ دَتْ فُؤَادِي
خَمْصَانَةٌ فَرِيدٌ
عَرَشِي الْوَشَاحِ رُودُ^(١)
بَهْنَائَةٌ لَمْ وَبٌ

وفي مقابل هذه الصور تبرز عنده صور أخرى تحمل الكثير من لغة حياة مصر، حتى ليتطرق بها أحياناً فينزل إلى مستوى اللغة العادية، ومنها بعض الصور الفزالية التي يشيع فيها اللفظ العادي الحضاري بسهولته ووضوحه:
وَلَمْ أَرْ شَتْسَأْ قَبَّلَهَا قَبَسَمَ^(٢)
شَكَوْتُ إِلَيْهَا حُبَّهَا فَتَبَسَّمَ

وقوله:

سَامُوتُ مِنْ كَمَدٍ وَبَقَى حَاجَتِي
فِيمَا لَدَتِكِ وَمَالَهَا مِنْ طَالِبٍ^(٣)

أو قوله:

لَقَدْ تَرَكَ الْوَجْدُ نَفْسِي بِهَا
إِذَا قُلْتُ: أَسْتُو دَعَانِي الْهَوَى
فَالْهَبَّ فِي الْقَلْبِ لِلشَّوْقِ نَازًا^(٤)

وقوله كذلك:

إِيَّا سُرُورَ وَأَنْتَ يَاحَّزْنُ
أَطَانَ عُمَرِيَّ أَمْ مُدَّ فِي أَجْلِي
لِمَ لَمْ أَمْتَ حِينَ صَارَتِ الظُّفُنُ
أَمْ لَيْسَ فِي الطَّاغِينَ لِي شَجَنُ^(٥)

فالألفاظ ليست غريبة، من واقع حياة عصره، تبدو سهلة واضحة ليست في حاجة إلى تقليل صفحات المعجم. ثم تصبح المسألة أكثر وضوحاً في استكشاف هذا الاستخدام الحضاري للألفاظ حين يأتي الشاعر بمعان قديمة، فيليسها الثوب الحضاري الجديد عن طريق مثل هذه الألفاظ السهلة المعبرة كما يتبدى في قوله:

يَائِيَّتْ مَاءَ الْفُرَاتِ يُخْبِرُنَا
إِذَا جَفَّانِي الْحَبِيبُ وَالسَّكَنُ^(٦)
فَمَنْ عَلَى صِبَوْتِي سَاعَدَنِي

(١) الديوان / ١٩٤

(٢) نفسه / ١٧٨

(٣) الديوان / ١٨٥

(٤) نفسه / ١٨٩

(٥) نفسه / ١٧٢

(٦) الديوان / ١٧٢ - ١٧٣

ففكرة رحيل الأحبة قديمة، والشاعر يعتمد في إعادة تصويرها على ألفاظ عصره بسمهولتها ووضوحها، وفيغير كذلك أداة الرحلة فيأتي بالسفينة بدلاً من ناقلة القدماء، وبدلًا من ذكر الديار الدوارس يأتي بلفظ السكن الذي هو أقرب إلى حس المعاصرة، ومن هذه الصور الفزالية التي اعتمد فيها على ألفاظ معاصرة قوله أيضًا:

بَعَثْنَ إِلَى خُلَانِهِنْ تَحِيَّةً **بِالْأَحَاظِ أَصْنَارِ شَوَاهِدِ جُحَدِ^(١)**

إذ يعتمد هنا في تصوير الجواري وهن يرسلن بنظراتهن إلى خلانهن على ألفاظ تتفق مع حياة العصر اللاحية من «بعثن» و«الخلان» و«التحية» و«الألاظ» و«الأبصار» و«الشواهد».

ومن هذه الصور التي تقوم على سهولة اللفظ إلى درجة من البساطة والاقتراب من اللغة اليومية قوله:

فَلَئِنِي عَمَّ مِيَدُ مِنْ حَبْكُمْ مَجْهُودُ عَذْبَةَ التَّسْهِيدُ وَأَنْتُمْ رَوْدُ لَا يُنْجِزُ الْمَوْدُودُ يُبَدِّي كَمَا يُعِيدُ وَيَحِيِّي أَنَا الشَّرِيدُ وَيَحِيِّي أَنَا الْفَرِيدُ وَيَحِيِّي أَنَا الْوَحِيدُ وَيَحِيِّي أَنَا الْفَرِيدُ أَهْوَنُهُ شَرِيدُ وَالْحُبُّ لِي قَمِيدُ وَالْحُبُّ لِي تَلِيدُ ^(٢)	يَا «سِحَّرُ» وَاصْبِرِي أَنْسِ لِمَ لَمَّا الْأَقِي جَسْوَدِي لِمَسْتَهَام يَسْتَهَامْ رُمَنْ هَوَاكِم حَسْتَهَامْ تَشِي مُنَائِ صَهَارَ الْهَوَى وَيَبْقَلِي وَيَحِيِّي أَنَا الْطَّرِيدُ وَيَحِيِّي أَنَا الْمَهَنَى وَيَحِيِّي أَنَا الْمَهَنَى وَيَحِيِّي أَنَا الْمَهَنَى وَالْحُبُّ يَسْمَنَائِ وَالْحُبُّ لِي تَدِيمُ وَالْحُبُّ لِي طَرِيفُ
---	--

(١) نفسه / (٢) (الديوان / ١٩٦ - ١٩٧)

-٢٩٦-

فهو شعر قريب التناول لا يبعد كثيراً عن لغة الناس اليومية، ولا تظهر فيه القيم الفنية التي يتسم بها الأداء التصويري في شعر مسلم عادة، فهو هنا يكرر الألفاظ السهلة بلا هدف فني من وراء التكرار، وكأنه بذلك يرفض الإطار التقليدي بشكل صارخ، يبرز فيه ثورة لفظية صريحة على ألفاظ الموروث، ولكنه ما يكاد يصنع ذلك حتى يُرى وهو يتighbط في تصويره، وإذا به لا يجيد في مثل هذا التجديد الذي لا تحكمه ضوابط هنية، بل يهبط به إلى مستوى الأساليب اليومية العادية السهلة. ومع كل هذا لم يسرف مسلم في مثل هذا الهبوط، وذلك الانحدار بأسلوبه إلى درجة غيره من الشعراء، وبذلك تناوش مقوله الدكتور شوقي ضيف من «أن مسلماً في غزلياته وخمرياته لا يهبط أبداً على نحو ما يهبط أبو نواس وأبو العتاهية إلى الأساليب اليومية وإن خللت هذه الشواهد دالة على إدانة مسلم لنفسه إذا ما تذكرنا هجومه على أساليب أبي العتاهية في زهره ومواعظه وحكمه»^(١).

ففي ظل الصور الأخيرة يمكن رفض هذه المقوله، بينما يمكن قبولها في كثير من الصور الأخرى التي يرتبط فيها الاستخدام اللغوي بحضارة العصر، دون إسفاف، إذ يصبح الضابط لها حينئذ ما تبقى للشاعر من ثقافة لغوية من رصيد التراث الشعري بلا تطرف في هذا أو ذاك.

ومن هذه الصور المعتمدة التي استخدم فيها ألفاظاً تظهر فيها لغة العصر

وحس التراث مما قوله:

**تَسْتَشِقُ الْجَوَّ أَنْفَاسًا بِتَصْعِيدٍ
تَقْدُو الضَّوَارِي فَتَرْمِيهِ بِأَعْيُنِهَا**

حيث يصور السباع الضاربة تأكل اللحم، وترفع رؤوسها ناظرة إليه، فتستشق رائحته، فالصورة قديمة في محتواها، ولكنه تخلص فيها من الألفاظ الخشنة التي تظهر فيها ملامح القدم، ويتأتى بالألفاظ واضحة المعنى والدلالة، وفيها حس الحضارة في «تستشق» و«الجو» و«أنفاساً» و«تصعيد» و«ترمي» بأعينها.

ومن ثم تبدو الصورة على الرغم من قدمها غير متافرة الألفاظ، ففيها حس

(١) الفن ومذاهبه / ١٨٢
(٢) الديوان / ١٦٥

العصر البعيد عن الخشونة وجفاف الحياة، وعلى العكس من هذه الصورة نجد لديه صوراً أخرى يظهر فيها الحس الحضاري مع خشونة اللفظ ويداوته في مثل قوله:

خَلُّ الْلَّوَاءِ وَخَالُ الْخِدْرِ عَائِذَةٌ فَعَادَ بِالْخِدْرِ تِزْبَ الْكَاعِبِ الرُّورِ^(١)

وهو يريد أن يصور قائدتهم وقد حل عقدة قناته، وتتصور أن الخدر ينجيه من مدوح الشاعر وكان خدره هذا أقرب إلى خدر الفتاة وكأنه يعده من النساء.

فالصورة في مجلملها حضارية يستغل فيها الكواكب الرود طرفاً من طرفيها في نفس الوقت الذي لا تخفي فيه خشونة الألفاظ وجفافها «حل اللواء» و «خال الخدر» و «عائذة» و «عاد بالخدر». وهذه النوعية من الألفاظ تجره إلى مثيلاتها في البيت التالي مباشرة والذى يدور في نفس السياق:

وَانْ يَكُنْ شَبَّهَا حَرِيَاً وَقَدْ خَمَدَتْ فَتَائِيَا حَيْثُ لَا هِيدِ وَلَا هِيدِ^(٢)

فإن يكن شعب الحرب حرياً وقد خمدت قبل ذلك فقد يُعد، بحسب لا يرى عمرانا ولا يسمع فيها «هيدا ولا هيد» وهما كلمتان يُجر بهما الإبل، ومن هنا تأتي بداوة الصورة من واقع لغتها، وجواهر توظيفها في إطار تلك السياقات المتميزة.

ومن هذه الصور المعتدلة الجامعة بين معانى العصر ولغة التراث أيضاً قوله:

حَذَارٌ مِنْ أَسَدٍ ضِرَغَامَةٍ بَطَلٍ لَا يُولِغُ السَّيْفَ إِلَّا مُهْجَةً الْبَطَلِ^(٣)

حيث تبدو الألفاظ متداولة من قبل في صور التراث مثل كلمة «أسد»، «ضرغامة» وهما مترادفتان، و«السيف» و«البطل»، فهى صورة توافز فيها لغة الصورة العربية التقليدية مع ما لا يتنافر مع عصر الشاعر ولغته الحضارية بحال.

ويُنذر في صور الشاعر استخدام الألفاظ المنقولة من عالم النحو، أو علم النحو، وإذا وجد هذا القليل النادر فمترجمه - بلا شك - إلى اتصاله ببيئة اللغويين في الكوفة، من مثل قوله:

اللواء: العقدة التي في القناة. خال الخدر عائذة: أى منجي . يولغ: أى يلعق الدم.

(١) الديوان/ ١٦٧

(٢) الديوان/ ١٦٧

(٣) نفسه/ ٦

وَقَاجَأْتُهُ قَبْلَ الْوَعِيدِ بِحَتْفِهِ

أى أنك أنتزلت به الحتف قبل أن تتواءمه، وقد عجزت عنه (عسى وكأن قد)
أى عسى أن أنجو، وكأنى قد نجوت، يريد أن رجاءه قد انقطع حين هوجيء بالأذن،
فطلب على أمره، وإنما يقول هاتين الكلمتين من بقى له رجاء يرجو الخلاص وواضح
هنا الحس النحوى فى (عسى وكأن قد).

وهكذا تعددت عند مسلم معالم الاستخدام اللغوى من الألفاظ التراثية مع
صور التراث أو مع صور الحضارة، ومن الألفاظ الحضارية التى استخدمها أحياناً
مع الصورة الحضارية وأحياناً أخرى مع الصورة التراثية كما ظهر عنده ذلك
الاستعمال المعتمد أحياناً فى ملاعمة اللفظ للمعنى، أو الصورة للمضمون الحضارى
الجديد، وأخيراً ظهر عنده قليل من الألفاظ التى تتعكس فيها آثار بيئته اللغوية
وحسه النحوى فى ندرة من صوره الشعرية.

وهكذا لم يقف مسلم موقفاً سلبياً أمام اللغة، بقدر ما تفاعل معها، وأضفى
عليها من ذاته وثقافته، كما صبغها بصبغة عصره وثقافته أيضاً، ساعدته فى كل ذلك
ما ورد عنده من صور شعرية تراثية حيناً، وحضارية أحياناً كثيرة، فتفاعل مع هذه
الصور مع اللغة، وتدخل كل منها فى نسيج الآخر، واستقلهما الشاعر مجتمعين فى
صياغة صوره فى أكثر من موقع فى شعره.

* * *

(نفسه / ٧٩)

(هـ)

خيال الشاعر ومعايير

الإبداع الفني في الصورة

وأكثر ما يدور عليه البحث في الفن الأدبي هو الخيال الذي يتجلّى في مختلف الصور الشعرية ابتداءً من التشبيه والصور الجزئية وانتهاءً بالصورة الكلية ، حيث تعتمد عليه الصور في مفرداتها وجزئياتها ، ثم تتعدد لتؤلف أثراً فنياً واحداً متكاملاً . وتتصل ملكة الخيال بالجانب الفكري التذكرى عند الشاعر ، مما أدى ببعض النقاد إلى القول بأن الخيال « ما هو إلا تدريب للذاكرة ، فليس هناك شيء تخيله أو نتصوره إلا إذا كانت لنا به معرفة مسبقة ، وليس قدرتنا على التخيل إلا تلك القدرة على تذكر تجاربنا السابقة لتمدها وتساعد على تحقيق مستوى آخر مختلف . وعلى هذا فإن أكبر الشعراء هم أولئك الذين ينعمون بالذاكرة بشكل واضح يمتدّ بهم كثيراً إلى ما وراء تجاربهم القوية ، بل إلى ملاحظاتهم الدقيقة للناس والأشياء التي تبعد أصلاً عن ذواتهم »^(١) .

فمقدرة الشاعر على خلق الصورة الفنية مرتبطة في جانب كبير منها ، بما يمتلك من قوة الخيال ، وإمكاناته على التهويّم في متاهات بعيدة يجتليّ منها الأبعاد الفنية للصورة التي ييفي نقلها من واقعها المحسوس الحقيقى في شكل فنى جديد ، يلعب فيه مخزونه الفكري والثقافي دوراً بارزاً وهاماً .

ومن هنا كانت صور تماثير العباقة الموهوبين صادرة عن نوع العلاقة التي لديهم بين الخيال والواقع بحيث يمكن أن يقال إن ميزتهم الكبرى أيّاً كانت عقريّاتهم هي قوة الخيال ، أي أنّهم يرون في الواقع ما يمكن أن يصير إليه ، وقائماً يقفون عند حدود الحاضر ، ويظهر ذلك عند الشاعر بصفة خاصة عندما ينشئ الأبنية الاستعارية «^(٢) .

Stephen Spender : the Making of a poem . p . 57 .

(١) د . مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفني / ٢٩٦

فلا يندرج الفنان إذن من أن يعرف كيف يجمع في فنه كل ما احتوته الألفاظ من قوة التعبير والتصوير ، طالما وجدت لديه الملكة أصلا ، بل إنه يجد في البحث عن كل ما من شأنه أن يساعد على التوصيل بحيث يزيد ذلك في استثارته للخيال ، ومن هنا وجب « أن تكون الفاظه قوية التعبير لكي تستطيع الإبارة عن تجارب المؤلف المراد توصيلها وفهمها ، كذلك يجب أن تكون الألفاظ صالحة لأن تحكم تلك التجارب ، وتتصورها بصورة واضحة ، وإلا استحال على المؤلف نفسه أن يتمثل التجارب ويصورها في ذهنه »^(١) .

ولا يأتي الخيال بجديد في المادة الخام الممثلة في الواقع حياة الشاعر ، أو حياة عصره ، بل أنه يأتي بالجديد في الصور التي تعد مجاله الحقيقي ، حين يتلاعس بها عن طريق تصرفيرها أو تكبيرها ، ويقوم بذلك - مبدئيا - في إطار الصور الجزئية التي ينتقيها الشاعر بحيث يكون لها طبيعة خاصة تتلاقى مع سياق تجاريه ، ولذلك فإنه يحذف منها ما يتناقض معها ، ويبقى على ما هو صادق في الكشف عنها ، ومن هنا لا يعتبر الخيال الفني مجرد جمع أهوج لفتات الصور أو أجزائها ، ولكنه - في جوهره - تسييق و اختيار يقوم أساسا على محاولة التعبير الأمين عن تجربة الشاعر باستخدام الصور .

وهناك نوع من الخيال يتقيد بالأشياء ، فينطلق منها ، ويبقى في حدودها ، وفي النهاية نراه وقد أعادها إلى ذاتها « وبينما كانت حدة ذلك الخيال حدة نفسية ، مبدعة تذيب الأشياء وتبعثها من جديد ، فإن هذه الحدة هي حدة بصرية ، تتصل بالحواس وتقف عند جدارها ، إنه نوع من الخيال الخارجي الذي يعظم الأشياء ، دون أن يبدل من طبيعتها ، أو ينفتح فيها روضا »^(٢) .

وفي مقابل هذا الخيال المحدود يوجد الخيال المتطرف ، ذلك الذي تصيبه آفة الجموح الذي يجعله ينطلق ، ويمتد ، ويتطاول بعد أن يفصل عن الانفعال ، ويستقل عنه ، ويفوّي بالصورة لذاتها ، أو يؤخذ بطرافتها وغرابتها ، فهو نوع من الخيال الخالي المفتون بذاته وبقدرته على البعث بمظاهر الوجود »^(٣) .

(١) لاسل أبر كرومبي . قواعد النقد الأدبي / ٢٦

(٢) د. إيليا حاوي . نماذج في النقد الأدبي / ١٣٦

(٣) المرجع السابق / ١٣٧ - ١٣٨

ويرتبط الخيال بصدق تجربة الشاعر ، ومدى تحكمه في إمكاناته وقدراته على التوصيل عن طريق التعبير والتصوير الذين يعدهان وسيلة لنقلها كاملاً إلى القارئ ، ومن هنا يتآتى له الخلق والإبداع في الصورة طالما تحقق له صدق التجربة ، حيث يبدأ في تصوير ما أملته عليه ملكة الخيال من فنات صور الأشياء المبعثرة في أرض الواقع.

وللخيال الفني - بهذه المقاييس - طبيعته الخاصة التي يتميز بها عن ذلك النوع من الخيال «المصاحب لفعالية اللعب» ففي اللعب تتعلق بأخيلة وصور مصطنعة تبدو لنا وكأنها حقيقة ، فإذا حدثنا الفن بهذه الصور ، كان فهمنا لطبيعته ومهمته ضحلاً ناقصاً ، ذلك لأن اللعب يمنحك صوراً موهمة ، أما الفن فيمنحك عالماً جديداً من الحقيقة . ومن هنا تأتي قوة الخيال متمثلة في قوة الإبتكار ، وقوة التشخيص ، وقوة الإبداع لأشكال حية خالصة ، وليس اللعب إلا إعادة للترتيب والتوزيع للمواد ، أما الفن فبناء وخلق بمعنى أعمق »^(١) .

ومن المعلوم أن علاقتنا بالمحيط الخارجي لا تقتصر عند دور الخيال أو حده ، وإنما تتدخل فيها الحواس ، لتلتقي لنا المواد الأولية للإدراك العقلي ، ذلك أن كل حس ينقل من الواقع خاصة معينة ، فالصبر ينقل من الشيء شكله ولو أنه بواسطة الضوء ، واللمس ينقل صلابته ومرورته وحرارته وسائل الشخصيات المحسية ، والسمع ينقل الأصوات ، والشم والروائح والذوق والطعم ، وهكذا فإن هذه الأجهزة الحسية تقع عليها المنبهات ، ويفتح كل منها بطرق طائفة خاصة من المنبهات ، والمنبهات الواقعية لكل من أعضاء التلقى هذه تسير في أعضاب حسية حتى تصل إلى مركز معين في الدماغ مما يولد استجابة نفسية لتلك المنبهات تسمى بالإحساس والمراكز الحسية مترابطة متصلة ليست مستقلة ولا منفصلة ، ومن ذلك تولد استجابة نفسية واحدة وتكاملاً في الإحساسات لمختلف أعضاء التلقى لتكوين الموقف الإدراكي ، فالإحساس إذن هو بداية الإدراك ، وعندما يبدأ المرء في إدراك شيء أو موضوع ما فهو يبدأ بنفس الوقت بتحديد موقفه منه أو

رصد رأيه فيه ^(٢) .

(١) د. إحسان عباس . فن الشعر / ١٥٥

(٢) رسمية السقطي . أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء / ٢٢ (رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة سنة ١٩٦٦) .

ومن هنا يصح تعريف التخييل بأنه « استحضار صور ذهنية لمدركات حسية على الإطلاق »^(١).

وطبعاً أن تختلف مراحل تطور الخيال ، ويتباين موقفه من الحس على مدى فترات تاريخية مختلفة ، بالضبط كما يختلف باختلاف الأمم والبيئات .

وهي نظرتهم إلى هذه الصور الجزئية كوسائل لها قيمتها الفنية وأثرها في بعد إدراكهم الفنى لحقائق التصور الشعري ، لم يخف على النقاد تصور ارتباط الحياة العاطفية بخيال الشاعر ، خاصة حين أدركوا أن الشعر تعبير عاطفى يضممه أساساً خيال الشاعر « فكل الحوادث والأشياء والمواضيع المتنوعة التي يتناولها الشعر لا أهمية لها من الناحية الشعرية ، إذا لم يعالجها خيال الشاعر ، بما أوتي من شتى الوسائل ، ليحملها على التأثير فى النفس الإنسانية »^(٢) .

فالخيال قوة نفسية تقوم بتصوير الفكرة الأدبية تصويراً فنياً مؤثراً ، ويتأثر الخيال أول ما يتأثر بالبيئة كعامل رئيس لا تنفلع فعاليته ، حيث تختزن مخيلة الشاعر صوراً وأفكاراً تتطبع عليها بواسطة حواسه المختلفة ، ومن هنا تأتى قيمة تجارب الشعراء ورحلاتهم ، إذ تتسع لديهم المشاهدات ، فتتنوع الصور المختزنة ، وتتنوع - تبعاً لذلك - تشبيهات الشاعر واستعاراته وبقية صوره .

ومن هذا المدخل النظري الموجز نقف مع الخيال عند الشاعر العباسى حيث يكاد موقفه يتعدد - بشكل واضح - يبرز فيه تأثره بالبيئة الجديدة ، فينعكس ذلك لديه فى مواطن كثيرة ، ينتقل فيها خيال الشاعر إلى الواقع الحضارة والتجربة حيث تتطبع فى مخيلاته صور من نوع جديد ، تعبير بكل كيانها الفنى عن مظاهر الحياة الجديدة من ناحية ، وعن نوعية الثقافات وما يرتبط بها من جدل ومناقشات سادت حياة هذا العصر من ناحية ثانية وعن بقايا مؤشرات تراثية مهمينة عليه من ناحية ثالثة .

ومن هنا كانت هذه الحياة بمثابة الرصيد المختزن الذى يستمد منه الشاعر

(١) د . محمد غنيم هلال . النقد الأدبي / ٤٤٥

(٢) نفس المرجع والصفحة

صوره ، فهي منبع التجارب والمناظر والمحسوسات من سمعية وبصرية وغيرها ، مما يعد مصدراً يستند إليه الخيال الذي هو بدوره بمثابة « المادة الأولية التي تتسع منها صور الشاعر ، فإن هذا يرجع إلى نوع الحياة التي عاشها الشاعر من تراث وحضارة ، أو تكشف وبداء ، وإلى غزارة المعرف أو ضالتها ، وإلى مدى الارتشاف من مناهل التاريخ والقصص ، وكل هذا يتحكم في نوع الخيال ، وفي درجة الاستجابة ، وفيما يخطره الشيء الواحد في أذهان مختلف الأشخاص ، والذي يقود الفنان إلى هذا التدبيج الفني هو الوجдан أو العاطفة ، فهي التي تختلط الطريق ، وترسم الاتجاه ، وتسيطر على ما يعمل العقل في هذه الناحية من اختيار وارتضاء لبعض الأجزاء ، أو المناظر ، أو إبعاد بعضها وتصرف وافتتان فيها»^(١) .

فمن سياق حياة العصر يتشكل الجو الخيالي الذي يحيط بالحقيقة ، مما يوحى للشاعر بالشيء الكثير من معطيات التصوير والجمل الفنية ، ومن هنا اكتسب الخيال قيمة كبيرة من بنات أفكار عصره ومظاهره الحضارية ، هذه المظاهر التي زودت الشعر بما كان يفتقر إليه من عناصر المفاجأة وبوادر الإبداع الشخصي لمواجهة تلك الرتابة التي هيأتها الصور المجازية ، وهي رتابة تتولد أصلاً عن الخيال الإنساني الريفي^(٢) .

ونتاجاً لهذا التقديم تأتي حضارة عصر مسلم وقد استحكمت فيها مقومات التجديد في أحلى مظاهرها ، فيتقدم تفنن الشاعر في صناعة الصورة تشبيهية كانت أو استعارية ، أو ما يلحق بهما من مقومات بدعيية من استطراد أو تكرار لا تخفي دلالاته الرمزية على ما ينتاب الشاعر من حالات نفسية ، وما في هذه الصور من طاقات خيالية هي ضرورية للشاعر المصور ، وفيها يستخدم ما شاء من بيان أو بديع في عصر غني فيه الناس « بالنظر في شئون الكون ، حيث سلكوا في البحث عن أسراره طريقاً فاسفينا أحد الخيال الشعري يعمل في الحقائق الفلسفية ، ويجرى وراء الفكر في تصوير تلك المعانى الفاسدة ، فلائد ترقى التخييل يوم دخل

(١) د . عبد الحميد حسن . الأصول الفنية للأدب / ٩٣

(٢) جروينام . دراسات في الأدب العربي / ١٧٧

الشعر في طور التصنّع ، ولكن التصنّع هو الذي جر إلى استعارات مكرّهه ، وتشابهه سمة أيضاً^(١) .

وفي مجال الدرس الأدبي المحدد تطبيقاً على شاعر بعينه ، نرى مسلم بن الوليد ينزع في بعض صوره إلى التصوير الحسي ، لأنّه من عشاق الجمال الحسي الذي نطق به حياته الخاصة وحياة عصره معاً ، ومن هنا تواتت عنده الصور الحسية في شكل سلسلة من اللوحات الفنية المتحركة التي تستند أساساً إلى أدواته التشخيصية والتلوينية ، ومن النماذج التي سبق ورودها في التشبيه - بكل أقسامه - وكذلك في الاستعارة والتشخيص عنده ما يبرّز هذه الحقيقة ، ومن هنا لا نرى ضرورة لتكلّرها هنا ، ولكن المهم أننا نخرج منها بحقيقة هامة تمثّل في انسجام خيال الشاعر مع حواسه ، خاصة حين يأتي يقطّا مشبوباً ، يعانق إحساسه ومشاعره وعواطفه ، فهو خيال واقعي ، يستمد من صور الوجود وألوان الحياة ومظاهرها كل ما يريد من المعانى والصفات ، ويعنى بالمشاهدات والمحسوسات من الأشياء خاصة ، فقد كان ذهنه مفعماً بصورة مختلفة من ألوان الحضارة في عصره ، وفاضت صوره بالألوان التي أثرى بها خياله وصوره .

وهكذا امترزج خيال الشاعر بشعوره وانفعاله وحواسه في نفس الوقت ، فجاءت صوره جامعة لكثير من الأصباغ الحسية التي شاهدها على أرض الواقع الحضاري ، بما يشمله من مظاهر جديدة ، ولهذا راح يلون خياله بصورة من التشبيه والاستعارة ، ليسّمو بمعانيه إلى حقائق الخيال ، مع إجاده التصوير وبراعة الوصف من خلاله .

ولم يختلف مسلم عن شعراء عصره في صدوره عن ملكة الخيال ، وكشف ملامح حياته ، كما أنه لم يتخاذل من قبل في محاولة التصرف في صور القدماء ، حين أتى بالكثير منها متلائماً مع روح عصره الحضاري ، فجمع فيما بين التقليد والتجديد ، فهو يصور ممدوده فيقول :

(١) محمد الخضر التونسي . الخيال في الشعر العربي / ٨٨

لَا يَرْخُلُ النَّاسُ إِلَّا نَحْوَ حُجَّرَتِهِ **كَالْبَيْتِ يُضْعِي إِلَيْهِ مُنْتَقَى السُّبُّلِ^(١)**

فهو يتخيل منظر الناس وقد وقفوا حياتهم على طلب عطاء ممدوحه فقط ، فإذا بهم لا يتوجهون إلا نحو حجرته ، وهنا تنتقل إلى خياله صور من قلب شبيه جزيرة العرب إذ يجعل ممدوحه في هذا الموقف شبيهاً باليت أى الكعبة ، حيث تلتقي الطرق كلها ، غير أن الفرض هنا يتحول إلى الأخذ والعطاء طمعاً في كرم الممدوح .

وهو يكرر هذه الصورة في أكثر من موضع في قوله مثلاً :

تَرَى الْمُفَاهِمَةَ عُكُوفًا حَوْلَ حُجَّرَتِهِ **يَرْجُونَ أَرْوَعَ رَحْبَ الْبَاعِ بَسَّامًا^(٢)**

حيث يصور الزوار مقيمين حول داره ، يرجون ذلك الرجل الأروع ، وهو يجمع بين رحابة رصيده في المجد ، وابتسامته عند السؤال ، فمواد الصورة تقليدية وحضارية في نفس الوقت ، بصورة الكرم قديمة وصورة الزوار استمدتها الشاعر من واقع حياة ممدوحه ، وراح خياله يجمع من الصور أطراها ، ليخرج لنا مشهداً فنياً لهذا الممدوح ، وهو يجمع بين العظمة والمجد ، وبين الابتسامة المشرفة وهو يعطي والزوار يقيمون حول داره أملاً في هذا العطاء وانتظاراً له ، ولهمة عليه .

صورة ثالثة تشبه هذه وتلك يقول فيها :

غَمْرُ النَّدَى مَفْشِيَةَ حُجَّرَاتِهِ **سَلِسُ الْعَطَاءِ مُؤْمَنٌ مَرْهُوب^(٣)**

إذ يجمع خيال الشاعر هنا أشتاتاً من الصور لتقرير صفة الكرم ، ثم تصويرها بفضياني الزوار لداره ، ثم إعادة تقريرها بأنه سلس العطاء ، ثم الرجوع إلى تصويرها حين يجعله محطة الآمال للجميع ، ثمربط هذا الطرف المتعدد الأجزاء بالطرف الآخر المتمثل في شجاعته ، وقوته بأسه ، وخشيته أعدائه له من شدة إرهابه إياهم ، وقد يجمع خيال الشاعر بين طرفيين لا يتحقق لهما التوازن النفسي وإنما يتحقق له من خلالهما مبتقاء من التصوير كقوله :

(١) الديوان / ١٠ .

أروع : حسن المنظر .

(٢) الديوان / ٦٤ .

(٣) الديوان / ١١٥ .

يَقْرِي الْمُنْيَةَ أَرْوَاحَ الْكُمَاءِ كَمَا يَقْرِي الضَّيْوَفَ شُحُومَ الْكُومِ وَالبَزْلِ^(١)

فتاتاً ضعن الطرفين يأتي من عدم انسجام هذه الكلمات في الصورة ، ففي طرفها الأول نجد « المنية » و« الأرواح » و« الكمة » مع فعل يقرى بمعنى يكرم .

وفي طرفها الثاني نجد نفس الفعل مع الكلمات « الضيوف » و« شحوم » و« الكوم » و« البزل » حيث يجعل ممدوه يقرى المنية أرواح أعدائه ، كما يقرى أضيافه لحوم إبله ، فشاء خيال الشاعر أن يجمع بين الطرفين في نفس الوقت الذي يجمع فيه بين طرف من الواقع الذي ضخمه ، وهو صورته لمشهد القتال ، مع جانب تراشى في تصوير كرمه ، حين ذكر الكوم والبزل وإكرام الضيوف .

ومن الصور التي استقى مادتها أساساً من التراث ، ثم استطاع أن يجده في التوليد فيها من خلال إعمال قدرته الخيالية قوله :

جَبَانٌ عَنِ الْإِمْسَاكِ غَيْرُ تَخْلُقٌ وَفِي الْبَذْلِ وَالإِعْطَاءِ لِيَثْ مُحَصَّمٌ^(٢)

فتصویر الممدوح بالليث قدیم في معرض إبراز صفة الشجاعة ، أو البطولة والفروسية ، ولكن خيال الشاعر لعب دوره فيها ، حين أخذها ، ونقلها إلى صفة الكرم والجود والعطاء الذي لا يجيئ أمامه الممدوح ، ووضعها في مقابل صورة الجبن التي تميز هذا الممدوح أمام البخل الذي ينفيه عن أخلاقه .

ويستغل صورة الليث مرة أخرى ، ليضمّنها فتتوهج أطراها ، بما يضفيه عليها من عناصر خيالية أخرى في قوله :

حَمَى الْخِلَافَةَ وَالإِسْلَامَ قَائِمَتَّمَا كَالْلَّιثِ يَحْمِي مَعَ الْأَشْبَالِ أَجَامِاً^(٣)

فهو يحمي الخلافة ومن رامها بسوء ، مما يجعل الخلافة والإسلام يمتنعان على أهل الزيف ، وهو في هذه الحماية شبيه بالليث الذي يحمي عرينه ، ولو فيه

الكوم : العظام الأسنان . البازل : الذي أنهى تسعة أعوام .

(١) الديوان / ١١

(٢) الديوان / ٦٣

الأجام : جمع أجمة وهي الفيضة والجمع غياضن وغيضاضن . ويقال غائضنة وغيضنة وهي الشجر المافت.

أشبال يرعاهم ويدود عنهم ، فالتشبّي به باللبيث في الشجاعة قديم ، ولكن الشاعر يعمل خياله أيضاً في تشبّي حماية ممدودة للإسلام والخلافة بهذا اللبيث حين يحمي الأجمة مع الأشبال ،

وهو يصور أرداًف حبيبته بالكثيب كما فعل القدماء، ولكنه لم يقف عنده بل جعله كثيباً ملبداً بالجليد ، وهي إضافة عصرية تناسب مع تجديده وتصدر عنه في قوله :

وَرِدْفَةُ اَئْقَى يَلْ بَخْ صَرَهَا يَمِيَّدْ
كَانَةُ كَثِيرٍ يَبْ لَبَدْدُهُ الْجَلِيدُ^(١)

حيث تأتي الصورة الحضارية فيها من صور الحياة الجديدة رقتها وعذوبتها ، وفيها من القديم أيضاً مادة الصورة ، ولعله لم يسهل عليه التخلص من هذا الأصل في كثير من صوره الأخرى التي أعقبت هذه الصورة مباشرةً كقوله :

لَهَا مِنَ الظَّبَاءِ مُقَلَّدٌ وَجِيَّدُ
كَأَنَّهُ زَالَ بِأَنَّدَةٍ فَرِيدُ
أَوْصَنَّمَ بِهِ فِي دَيْرِهِ مَقْتُلٌ وَدُ^(٢)

وهي صورة ينلب عليها الطابع القديم ، وإن كانت محاولاتة أيضاً لها قيمتها الفنية حين شكل أطراف الصورة من متعدد الصور في البدائية ، فعناصرها عنده تقوم على « الظباء في عنقها وجیدها » و« الفزال الفريد في بلدة وحده غريباً » و« الصنم المعبد في ديره » وهي أطراف ثلاثة لا يجمع بينها في صورة بهذا التنسق إلا شاعر يحسن استعمال ملكته الفنية القائمة أساساً على ذلك الخيال الذي يجمع شتات الأشياء المتاثرة .

وهكذا أخذ مسلم ما وقع تحت حواسه من الأشياء المألوفة التي يراها الناس، ثم أعمل فيها خياله ، فتأخرجها في صور جديدة ، لم يكن خياله فيها

(١) الديوان / ١٩٥ (٢) نفسه / ١٩٥

مجايفاً للحقيقة ، ولا مسراً في البعد عن المألوف إلى حد التناقض ، فهو لم يكن حريصاً على إثبات قدرته على الإغراب ، فجاء خياله لذلك صافياً ، وكان صور الأشياء تتطبع فيه هيئتها ، وقد صفاها من كل شائبة ، وأخرجها إخراجاً جديداً ، فإذا الخيال عنده يخدم الحقيقة ، وتعلق غايته بتصوير ما حجب من حقائق حياة مصره ، وقد أحسن اختيار التفاصيل المميزة لصورته ، بل نجح في انتقالاته الذهنية ، وفي انتقاء التفاصيل ، وترتيبها ، وضم بعضها إلى بعض في نوع من التناقض الفنى الذى يحمد له .

وهكذا لم يقف بشعره عند مجموعة الصور والألفاظ والعبارات ، بل عبر عن عواطفه كشاعر مطلق السراح ، ساعده خياله المبدع في تركيبها ، وتضامنت معه مكائنه الفنية الأخرى في تشكيل صوره من الألفاظ والأساليب ، فجاء جمال الصورة الشعرية عنده هنا بصدق تجربته ، وقدراته على السواء ، ولم تصل هذه إلى حد الإسفاف الذي يحتم على الصورة أن تكون مؤشرًا من مؤشرات التكلف أو الصنعة ، مما يسهل انهايرها أمام موجات النقد الفنى في تشريح العملية الشعرية .

* * *

(و)

أثر المقدرة الفنية في ازدواجية الصورة التراثية والصورة الحضارية

حين يلخصاليوت مصادر التجربة الشعرورية يحصرها في «التقالييد والموهبة الفردية»^(١)، فهو يبرز بذلك أن التراث الشعري هو بالنسبة للشاعر هو أغلى ممتلكاته التي يجب عليه أن يحافظ عليها، ويستقىدها، دون أن يقف منها موقفا سلبيا بحال.

وفي عصر شاعرنا وجد الشعراء المحدثون أنفسهم في صراع بين التراث والواقع، حين لاحت أمامهم صورة الموروث وألحت عليهم، وهي صورة لها طبيعتها الخاصة، حيث جاءت نتاجا طبيعيا لعصر مختلف، غلبت عليه ألوان من التصوير ذات طبيعة محددة، ظهرت فيها التشبيهات - مثلا - مقوما أساسيا ينقبل ما يجده الشاعر من أطراف الصور المختلفة في الحياة ، وليس من حقنا أن نلغي نجاح الشاعر الجاهلي تماما، لأنه - بهذا المقياس - صور واقعه النفسي من خلال الصورة، على الرغم مما كان يشوبها من الحسية الواضحة.

وعلى أية حال فقد عاش مسلم في عصر اتخذت فيه حركة الشعر شكل صراع بين قديمه وحديثه، وكان من الطبيعي أن يكون موقفه من هذا الصراع منوطا إلى حد كبير بالأثر الذي تركته فيه ثقافته الشعرية القديمة من جهة، والتاثير الذي فرضته عليه الحياة الجديدة من جهة أخرى «والظاهر أنه أحب الحياة الجديدة وأعانته هبات الخلفاء والأمراء على أن يعرف منها بقدر، ثم شاء أن يتمثلها في شعره، غير أن ثقافته القديمة حالت بينه وبين أن يتمثلها عملا تماما، ولذا سار في ركاب المجددين المعتدلين من الشعراء أمثال ابن هرمة والعتابي وبشار، واتبع طريقتهم في التجديد، وهو استخدام البديع في الصياغة، ولكنه أسرف في ذلك إسراها يمكن أن يعتبر معه مؤسسا لمدرسة البديع في الشعر العربي»^(٢).

(١) انظر د. هائق متى،اليوت (دار المعارف ١٩٦٦) ٢٤

(٢) هؤاد ترزي، مسلم بن الوليد / ١٣٢

وعند مسلم - بالتحديد - لا يمكن الزعم بأن تداعى الصورة التراثية كان المكون الوحيد لصورته الشعرية، ولكنه كان بمثابة وسيلة لتقديم المادة التي يقوم بالتحوير فيها عن طريق التوليد بشكل واضح، يحاول فيه أن يعيد تشكيل التراث من جديد، كما يحاول في نفس الوقت أن يكون واقعه الاجتماعي، ويصور انعكاساته على واقعه النفسي بلون فني جديد، يبرز من خلال الصورة الجديدة، أو المحورة عن صور القدماء التي هي من طبيعة نوعية خاصة، مثلاً كان لهم لغتهم الخاصة باعتراف بعض نقادهم: «لقد كانت للحياة القديمة لغتها الخاصة المنتزعه من طبيعة الbadie القاسية الجافية، وللحياة الجديدة لغتها السهلة التي توائم لين العيش ورقة الطبع»^(١).

وهكذا كان أمام مسلم أن يأخذ من كل من الحياتين بطرف، فبرز الطرف التقليدي عنده بشكل واضح في أغراضه التقليدية، وبالتالي في صوره التقليدية حيث ظهرت عنده ملامح واضحة من كلام البدوين وصورهم في نفس الوقت الذي نازعه فيه تيار الحضارة بسهولة الفاظها، ورقة أسلوبها في الأيواب الأخرى التي صاغتها الحياة الجديدة من صور غزلية أو خمرية، فهنا لا تخرب تجربته عن المبدأ القائل بفردية تجربة الشاعر «فالتجربة النهائية يتحتم أن تكون فردية وأن تكون اتصالاً مباشراً بين العمل الفني وحالقه وقارئه وسامعه، وإذا كان هناك من يستطيعون أن يصلوا تجربة الشعر إلى الآخرين في يجب أن يكون هم الشعراء أنفسهم»^(٢).

ويتدرج الشاعر في خلق الصورة، ابتداء من نقلها من الموروث حين ينسج على منواله نسجاً حرفياً، حيث تكون أبعادها قد تحددت من قبل، بما تحمل من قيم ودلائل، إلى درجة أخرى يكسب فيها الصورة قيمها فنية جديدة، حين يدمجها في علاقات جديدة في موقف جديد، إلى درجة ثالثة يستغل فيها المعطيات الحضارية ليبدع من خلالها صورة جديدة تماماً تتباين معها.

(١) الجرجاني، الوساطة / ١٨

(٢) إليزابيث درو، الشعر، كيف نفهمه / ٢٤٥

ومن هنا جاءت فكرة تفضيل الصورة عند مسلم، أو عند غيره من الشعراء على التعبير المباشر دائمًا «ذلك أن الشعر وأصناف الفنون القولية عامه هدفها البيان وأداء ما في النفس من المعانى والعواطف والأفكار والانفعالات والأحساس، فإذا استهدفت الإبهام والغموض فإنها تكون قد انحرفت عن هدفها الأصيل واتجهت اتجاهها ينقض أخص مقوماتها وهو أداء ما في النفس من وضوح وإبانة»^(١).

وحاول مسلم أن يحقق الدرجات الثلاث في صوره الفنية، فتوسّع فيها خارجاً بها عن حدود وحدة البيت الذي قد يقتصر عن تحقيق رغبته في هذا الصدد، ولذلك فإننا نجد أن الكثير من قصائده يكاد يكون مجموعات من وحدات متتابعة، ولكن تتبعها لا يسير متسلسلاً على سنن المنطق دائمًا، فقد يرسم صورة ليعود إلى إتمامها فيما بعد ، وقد سبق عرض نماذج لذلك عند الحديث عن الاستطراد ودلالته النفسيّة في صوره.

وقد أثر هذا - بلا شك - في البناء الفني للصورة الكلية عنده، وإن كانت - أساساً - تقوم على الصور الجزئية من تشبيه واستعارة، وترتبط في جوهرها بمجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فتؤدي دورها في الصورة العامة من خلال هذا التجاوب الذي يكسبها الخصب والحياة، ويمكنها من التفاعل، والاستجابة للتاثير.

فعملية التشكيل التي يقوم بها الشاعر للصورة في القصيدة عملية «معقدة غاية التعقيد لأنها تضع في الاعتبار الأول أن تكون القصيدة - مهما طالت - هي الوحدة الفنية التي تعمل في داخلها أشتات من المفردات والدقائق»^(٢).

ثم تبرز العلاقات بين المركبات بعد ذلك في الأشكال البلاغية، وهي ليست علاقات عقلية يفرضها المنطق العادي، بل إنها علاقات حدسية أو شعورية تقوم على «الاحتمال وعلى الإسقاط الروحي، إنها علاقات لا تقوم على المشابهة، أى لا تحمل انعكاسات مقيدة، وإنما هي علاقات تقوم على الحدس، ولذلك فهي

(١) محمد العوضي الوكيل، الشعر بين الجمود والتطور / ٩٧ - ٩٨ .
(٢) د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب / ٦٣ .

انعكاسات حرة لا يقيدها سوى منطق الفن وحده»^(١).

وقد يكون تكرار الشاعر للصورة ضمن أهدافه في إبراز مهارته وقدراته الفنية، وبالتالي يحاول بها الكشف عن موقعه بين معاصريه، وسبق أن رأينا قبل ذلك دلالته في تأكيد إلحاح الشاعر على نفس الصورة، فالتكرار بهذا المفهوم «يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تقييد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»^(٢).

وقد يفيد التكرار فعلاً في إحساس المتلقي بمعاناة الشاعر، إذا لم يأت عفويًا أو لمجرد التلاعُب الشكلي، وعندئذ يكون تراكب الصور وتراويفها دون أن يبعد هذا عن الطبيعة الانفعالية للشاعر.

إذا ما أثارت العاطفة تجاور الصور فإن هذا يعد خطأ قوياً يربط بينها فنياً «غير أنه عندما تكون العاطفة في الصور، فلا بد أن يكون ثمة علاقة بين الصور لا صورة واحدة منفصلة عن سواها»^(٣).

ومن الطبيعي - بهذا المنطق - أن تستقبل القصيدة حشداً من الصور المتتابعة المرتبطة، لا صورة واحدة وفقاً للحالة النفسية الخاصة بالشاعر، ولا يقلل هذا من قيمة الجهد الذي يبذله الشاعر في التشكيل الجمالي للصورة «فمن الممكن دائمًا استكشاف عناصر شخصية في كل صورة شعرية إلى جانب العناصر النمطية»^(٤).

وهنا تتجلّى شخصية الشاعر في صدق تصويره لتجربته، وكشف أعمق ذاته، واستجلاء مشاعره، وليس الأمر قاصرًا على مرحلة الانتقال الشكلي بين الصور المتلاحقة، ذلك أن الفنية الحقة هي التي «تلزّم الشخصية ولا تفصل عنها، وتقدر الصور قيمتها إذا كانت لا زرها تحدر عن حالة نفسية، ولا تنشأ إلا عن باعث

(١) نعيم اليابسي. الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث / ١٠١

(٢) نازك الملائكة. دلالة التكرار في الشعر. ص ٤٠٤. م. الآداب ع. ١ س ٥ أكتوبر ١٩٥٧

(٣) أرشيبالد مكليش. الشعر التجربة من ٧٦

(٤) د. عز الدين إسماعيل. تشكيل الصورة الشعرية. م. المجلة ع ٢٤، أكتوبر ١٩٥٩. ص ٨٨

بالذات، وإنما نراها تتعاقب، وتتجمع بدون أن تحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتفند إلى القلب»^(١).

فإذا أراد الشاعر أن يبعث في نفس القارئ صورة مماثلة للتي ترسبت في نفسه، فلا بد له بواسطة الألفاظ أولاً أن يحاول بها تحريك خيال قارئه، بل أكثر من هذا لابد بواسطة الألفاظ أن يسيطر على خيال قرائه بحيث تصبح تجاربهم بقدر الإمكان «تقليداً صحيحاً لتجاربه، ولكن ينجح في هذا يجب عليه أن يجعل ألفاظه محاكية لتجاربه، ويجب عليه أن يجعل منها رمزاً لتلك التجارب»^(٢).

وعند مسلم نلمس قيامه بمثل هذه السيطرة، خاصة حين يجمع في صورة بين التراث وبين مقومات التشكيل الجمالي الجديد لصور من الواقع الحضاري، حيث تبدو عنده ازدواجية بارزة في الصورة، واستعمال متميز لللغة بما فيها من جزالة وخشونة، ثم ما فيها من ألفاظ وصور حضارية معاصرة في معظم الأحيان، ولنقف معه أولاً عند بعض الصور التراثية التي أعاد تشكيلها مستعيناً في ذلك بمقومات فنه ومنها صورته:

كَاللَّيْثِ بَلْ مِثْلَهُ الَّيْثُ الْهَصُورُ إِذَا غَنِيَ الْحَدِيدُ غَنِيَاءَ غَيْرَ تَغْرِيدِ^(٣)

إذ يجعل صورة ممدودة هي صورة الليث في النجدة، والليث مثله إذا اشتدت رحا الحرب، واشتد صلil السيف للمضاربة في ميادين القتال.

وتشبيه الممدود بالليث في شجاعته ونجدته قد يرى تراشى، وكذلك صورة مضاربة السيف قديمة تراثية، ويظل الجديد مرتهناً بتشكيلها من خلال تأكيد هذا التشبيه، بالإضافة به تقليدياً مرة، ثم موكساً مرة أخرى، حين يجعل الليث هو المشبه والممدود هو المشبه به. وذلك في حالة الحرب، ثم يرد الجديد في صورة الحرب ذاتها حيث يجعل الحديد يغني غناء ليس كتغريد الطيور، وهو تعبير حضاري بالنسبة للشاعر أراد به تصوير شدة القتال. ثم سرعان ما يلحق الصورة بمشاهد آخر يرتد به إلى التمودج التقليدي:

يَلْقَى الْمَنِيَّةَ فِي امْتَالِ عُدَيْهَا كَالسَّيْلِ يَقْذِفُ جَلْمُوداً بِعَظَمُودِ^(٤)

(١) بندتو كروتشه، المحمل في فلسفة الفن / ٤٨

(٢) لاسل آبر كرمبي، قواعد النقد الأدبي / ٣٤

١٥٩ (٤، ٣) الديوان /

حيث يصور ممدوحه وهو يدفع المنيا بالمنيا، كما يدفع السيل جلمندا
يجلمود آخر، على ما في السياق اللغوي والتصويري من حس موروث
شديد الوضوح.

وقد يشكل الصورة من جزئيات مختلفة منها الخمرية، ومنها الفزلية، ومنها
ما يصف به رحلته إلى الممدوح، ومنها صورة الممدوح، ويلاحظ فيها أن الصور
الخمرية والفزلية تبدو واضحة سمهة، رقيقة تتلامع مع واقع مصر وحياة الشاعر
الخاصة، على عكس ما يبدو في صوره في المديح، ووصف الرحلة من غلبة صبغة
التراث، بما فيه من طيب البداوة القديمة، فهو لا يتوزع في مثل هذا المجال
التراثي أن يمتن في الإغراب والصعوبة محاولاً استغلال قدراته الفنية على إعادة
التشكيل الجمالي للصورة خاصة حين يعرض لموضوع بدوى كوصف الصحراء أو
الإبل من مثل قوله:

إِلَى الْإِمَامِ تَهَادَاهَا بِأَرْجُلِنَا^(١)
خَلَقَ مِنِ الْرِّيحِ فِي اشْبَاحِ ظُلْمَانِ
كَانَ إِفْلَاتُهَا وَالْفَجْرُ يَأْخُذُهَا
أَهْلَاتُ صَادِرَةٍ عَنْ قَوْسِ حُسْبَانِ
بَاحَ التُّنَاسُ بِعَجَزٍ الصَّاحِبِ الْوَانِي
نَهَوْيِ بِإِشْمَتَ لَوْ يَسْطِيعُ أَعْقَبَهَا
نَفَرَى مَجَاهِلَ غِيَطَانِ لِغِيَطَانِ
فَقَضَتْ عَلَى اللَّيلِ بِالْإِلَاجِ هِمَّتْهَا
قَلَّمَ الصَّبَّحَ فِيهِ ثُمَّ قَوْضَهَا^(٢)

فهو يصف الرحلة وظروفها وزمانها، وما يحيط به من مجاهل الصحراء،
ومخاوف الليل المفزغ، حتى سطوع ضوء النهار، يعتمد في مصدر الصورة على
المادة التراثية، فتصدق عليه في ذلك مقوله أحد النقاد القدامي أنه «لا يكاد يختلف
في وصف الصحراء والإبل عن سلفه الراعي»^(٣).

ولكنه - بلا شك - قد جدد في تشكيل الصورة، ففيها لغته الأصلية، فالرجل

(١) الديوان / ١٢٦ - ١٢٩.
(٢) القرشى. جمهورة أشعار العرب / ٢٤١.

يتهادى، والفجر يأخذ ما يفلت من الظلمات، وهم يستودعون الليل أسرار همومهم،
ووجه النهار يقوض الليل بلونه الفاقع القاني.

وبذا يعمد إلى اللغة والتشخيص وفي كل منها تظهر طاقات الشاعر الذي
حاول الإجاده في التعامل مع مادة الموروث، فحقق في ذلك نجاحا لا يخفى، ويدخل
في إطار تشكيلاته الجديدة للصورة رغم استقاء مادتها من الموروث أيضا قوله:

أَشَارُ أَطْلَالِ «بِرْمَةً» دُؤْسٍ هِجْنَ الصَّبَابَةَ وَاسْتَثْرَنَ مُعَرَّسِي^(١)

في مقدمة طلية سرعان ما ينتقل بعدها إلى وصف الخمر قائلا:

وَلَرْبُ صَاحِبِ لَذَّةِ نَادِمَتْتَهُ فِي رَوْضَةِ أَنْفِ كَرِيمِ الْمَطَعِيسِ
صَفَرَاءَ مِنْ حَكَبِ الْكُرُومِ كَسَوْتَهَا بَيْضَاءَ مِنْ صَوْبِ الْخَيْمِ الْبُجَسِ^(٢)

وما إن يستمر في تشخيص الخمر، وتصوير مجالسها، حتى يقع في حيرة

فنية، فيعود مرة أخرى إلى تصوير الرحلة والناقة:

حَتَّى إِذَا نَضَبَ النَّهَارُ وَدَرَجَتْ فِي الْلَّيلِ شَمْسُ نَهَارِهِ الْمَتَوَسِّ
سَأَوْرَتْهُ قَامَتْ ثُمَّ تَقَطَّعَتْ أَنْفَاسُهُ فِي صُبْحِهِ الْمُتَتَفَسِّ
يَخْتَلَنَ سَرُّ مُحَدَّثِهِ فِي الْأَخْسِ
يَخْرُجُنَ مِنْ أَيْلِ كَانَ نَجْوَمَهُ^(٣)

فهو يشرب مع النديم، إذ انقض النهار، وأتى الليل الذي سار فيه، وقد امتد
حتى تقطعت أنفاسه، ويدت النوق مائلة الرؤوس في الأزمة، رافعة رؤوسها كأنها
تطلب أن تسمع سر محدث فتسرقه منه، والنوق تخرج من الليل المظلم، وكان
نجومه أسيافهم في اللمعان يوم انتشار غبار الحرب.

فهنا تداخل صور الشاعر الخميرية مع صورة الناقة ورحلة الصحراء تداخلا

(١) نفسه / ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٤

الأحس: جمل حلس وهو كماء يلقى على ظهر البعير لثلا يؤذيه الرحل.

(٢) الديوان / ١٣٣ - ١٣٤

يتضح فيه التردد بين إيقاع الصورتين: التراثية والحضارية، وتظهر معالم الجدة في التشكيل الجمالي هنا فيما أضافه مسلم من ذلك التقاطع الواضح للصور، وكأنه يتبادل القصيدة بين صورة تراثية وأخرى حضارية، ثم عودة إلى الأولى واللحاج على الثانية مرة أخرى، وهو عمل جديد يكتسب مادته من القديم والجديد معاً، ولكن يدخلهما في خيوط متعرجة تزداد طولاً وقصراً، وإن كان تيار الحضارة يسود في النهاية في معظم الأحوال.

والوقفة الثانية ينبغي أن تكون عند بعض الصور التي استمد الشاعر مادتها من واقع حياته وحياة عصره، واستطاع أن يضفي عليها من فنه أصباغاً جديدة، تزيدها جمالاً وروعة كقوله مثيراً عن فلسفته:

سَكَنَّا سَبِيلًا لِلنَّصْبَيْنَ أَجْبَيْنَ
ضَمَّنَتْ لَهَا أَنْ تَعْصِي اللَّوْمَ وَالرَّجْرَا^(١)

حيث يتحدث عن حقيقة سبيل اللهو الذي اختاره مع ندائه، وهو يضجون من أجله ببعض القيم، ولا يسمعون فيها لوماً ولا زجاً إلا كانوا عصاة متمردين عليهما دائمًا.

وفي صورة غزلية جديدة ممتدة مادة وتشكيلاً تراه يقول:

وَقَدْ كَانَتْ تُجِيبُ إِذَا كَاتَبَنا
فِيَا سَقْيَا وَرَغْيَا لِلْمُجِيبِ
تَمُطَّلُّ كِشَابِهَا بِقِبَضِيْبِ رَنْدِ
وَمِسْتِكِ الْمِدَادِ عَلَى الْقَضِيبِ
كِتَابٌ فِيْهِ كَمْ وَالَّى وَمَا إِنْ
أَقْضَى مِنْ رَسَائِلِهَا عَجِيبِيْ
وَقَدْ قَالَتْ لِرِيْضِ آتِسَاتِ
يَصِدَّنْ قُلُوبَ شُبَّانِ وَشِيبِ
أَنَا الشَّمْسُ الْمُضِيَّةُ حِينَ تَبَدُّلُ
وَلَكِنْ لَسْتُ أَعْرَفُ بِالْمَغِيبِ^(٢)

فهو يكتب إليها رسالة قوامها صورة حضارية، وهي تحدث الفتيات بهذا الشكل الحضاري أيضاً، وبينهما يأتي صريح بالفاظ تعود بنا إلى رائحة البدائية في ذكر شجر الرند برائحته الطيبة، وسط هذا الجو المفعم بروح العصر ومواد الحضارة.

(١) الديوان / ٥١

(٢) الديوان / ١٩١

وهنا يبدو بعض من ذكاء صريح وحسن تصرفه في استغلال طاقاته الفنية خاصة في ذلك الملمح البسيط الذي يتمثل في اختياره الدقيق لشيء من البداية يتناسب مع المحتوى الحضاري للموقف الذي يصوّره، فلم يشا أن يقحم البداوة ولكنه - على العكس - أراد أن يضفي على الصورة جمالاً بطيب الرايحة فساعدته التراث، وأسعفه بشجر الرند الذي أكمل به الحاسة الشمية للصورة. ومزيد من التماذج لأشباء هذه الصور يؤكد حرص الشاعر على جودة التشكيل الفني للوحة، حين يلوّنها من نبع واقعه الحضاري، ففي تلوين واقعه الخمرى الماجن تراه يقول:

إِبْرِيقَنَا سَلَبَ الْفَرَزَالَةَ جِيدَهَا
وَحَكَى الْمَدِيرُ بِقَلَّاتِهِ عَرَالَةَ
بِبَنَى نَرَى السَّاقِي بِأَخْسَنِ حَالَةِ
إِذْ مَدَ حَبْلًا لِلْفَرَارِ طَوَالَةَ
نَادِيَتُهُ ارْجِعْ لَا عَدِمَتُكَ هَاسِقَنَا
وَأَرْفَقَ بِكَأسِكَ لَا تَكُنْ مِفْجَالَا
نَفْسَ قَدَاؤُكَ مِنْ صَرِيعِ مُدَامَةِ
(١) مَالَتْ بِهَامَتِهِ الْكُؤُوسُ فَمَالَا

في merges بين الصورتين الخمرية والغزلية مستعيناً بتشخيص الإبريق، ومؤكداً على صورة الساقى، خاصة جمال عينيه، فجاء المعنى في الصورتين مشتملاً على مواد من الواقع، أعمل فيها مسلم ريشته، فلون، وزر وجاد الإخراج في النهاية وهو يصور مبتغااه من شرب الخمر في صورة أخرى يقول فيها:

إِنْ كُنْتِ تَسْقِينِ غَيْرَ الرَّاحِ فَأَسْقِينِيَ كَأسًا الدَّبِيَا مِنْ فِيلِكِ تَشَفِينِيَ
(٢)
وَكَانَهُ يُشْتَرِطُ فِي تَصْوِيرِ وَاقِعِهِ الْخَمْرِيِّ مَعْ نَدَمَاهُ أَنْ يَأْخُذَ الْكَأسَ مِنْ قَمَ
صَاحِبِهِ، لِيَكُونَ ذَلِكَ لَهُ بِمَثَابَةِ دَوَاءٍ وَشَفَاءٍ، وَكَانَهُ يَتَفَزَّلُ فِيهَا سَائِلًا إِيَاهَا أَنْ تَقْبِلَهُ،
ما زَاجَ فِي صُورَتِهِ بَيْنَ الْخَمْرِ وَالْغَزْلِ فِي شَكْلٍ لَطِيفٍ مِنْ خَلَالِ هَذَا
الْتَّدَافُلِ التَّصْوِيرِيِّ.

وهكذا استطاع مسلم فن كثيرون من صوره أن يلوّنها بأصباغ من واقعه الاجتماعي وحياته الذاتية وتجاربه الخاصة، فجاءت زاهية الألوان في إطارها

(١) الديوان / ٢٠٤
(٢) الديوان / ٣٤٣

الحضاري، واستغل فيها جل طاقاته وقدراته في التشكيل والتحوير، وهذا حقه، فللشاعر أن «يغير من تجاربه ومشاعره، ويحولها إلى مادة جديدة فضلاً عن أنه يستعمل عواطف لم يمارسها قط. إن القصيدة ليست تعبيراً تلقائياً كالآلة أو الصرخة»^(١).

فمن مهمة الصورة نقل مشاعر صاحبها في شكل واضح بسيط أو مركب، والشكل البسيط يتمثل في محاولة الشاعر إعادة الصورة التراثية حرفيًا أو بشكل حضاري، أو الأخذ من واقعه ليثبت الصورة من روحه وتجريرته ما يعطيها مدلولات جديدة، وملامح فنية خاصة، وقد يفلو الشاعر في هذه الصورة أحياناً، ولا ينقصه هذا من مكانتها إلا إذا كان هذا الغلو متطرفاً «فالاستجابة المعرفية هي التي تحكم للعاطفة بالصدق أو بخلافه، ويستطيع الشاعر أن يكتشف عن أدق تجاريه الذاتية، ولكن الترسان للحدود يغنى ما هو ذاتي طريف في تلك التجارب»^(٢).

وقد يعبر الشاعر عن تجربة عامة عاشها، أو شاركه فيها الآخرون من أقرانه كنديماً مسلم بن الوليد في الخمر مثلاً، وبالتالي يقع في نفسه ما يقع في نفس المجموعة كلها من أثر مجالسها وشربها، ولكن الشاعر «يعبر عن حصته هو من هذه التجربة، لا عن حصة الآخرين، وإذ ذاك تتجاوز بشعره آفاق النقوس الأخرى، ولا يقال حينئذ إنه عبر في قصidته عن وجдан جماعي. إن الشاعر ليس خطيباً ولا هو واعظ، وليس الشاعر لسان الجماعة، ولكنه قد يكون صدى لما في ضمائرها، متاثراً منفعلاً بذاته، متلقياً الإحساس من أعماق قلبه»^(٣).

فتشكيل الشاعر للصورة هنا لا ينبع أن يكون نقلاب حرفيًا من الواقع الجماعي، ولكنه اللون الجديد الذي يأتي من إضفاء ذاته وتجريرته على هذا الواقع عبر شريحة هامة منه، ترتبط عنده بتجربته الخاصة. ومن هنا تأتي خصوصية التجربة التي ينطلق منها الشاعر مبدعاً لصورته، «وربما ينتقل الشاعر إلى التقاء تجريرته بتجربة قديمة عنده تحضره في هذه اللحظة وتلتقي التجربتان داخل الإطار

(١) د. مصطفى ناصف. دراسة الأدب العربي / ١٨٩ - ١٩٠

(٢) جروينام. دراسات في الأدب العربي / ١٧

(٣) محمد المؤمن الوكيل. الشعر بين الجمود والتطور / ١٠٢

الذى يحمله، وتنظمان شيئاً فشيئاً فيكون من انتظامهما هذه القصيدة التي نقلتها»^(١).

فالشاعر لا ينسى أبداً مشاعره وإحساساته وتجاربه المميزة، تلك التي تعد ملكاً خاصاً له ، وإن تأثرت بالواقع الكلى من حوله، وهو في معظم هذه التجارب يعتمد على الذاكرة في استعادتها عديداً من المرات «إن كل الشعراء يمتلكون جهاز الذاكرة، وهو يستمر في نموه، وهم غالباً ما يدركون تلك التجارب التي مرت بهم في سنين الأولى المبكرة، غالباً ما يسترجعون ذلك المعنى البدائي القديم الذي مر بهم خلال حياتهم»^(٢).

فمادة صور الشاعر تتبع من مدركات حياته بجانبيها: الذاتي والاجتماعي، ذلك أن كل انطباع لدى الفنان في أي وسط «يخضع لفنه كي يصوغه، فهو لا يدخل أية تجربة غير كاملة»^(٣).

ويبداً الشاعر في استغلال هذه المدركات حين يعمل خياله فيها، ليبدأ في نقل التجربة، وهو في ذلك «يمزج الواقع بالكمال، والأدب في هذا واقعى كمالاً معًا، والحق أن الأدب في حاجة إلى أن يكون بالواقع والكمال معًا وكل أثر من الآثار الأدبية الكبرى فيه الصيغتان، ذلك أنه يكشف الحقائق التي لها قوة على التأثير في نفوسنا، ويوجّه إلينا بالمعنى ويرفعنا فوق مستوى التجارب اليومية الخالية من الروح، وهذا هو الجانب الكمالى، وفي الوقت عينه يؤدى حقائق الحياة الخارجية التي تؤدى إليها ملاحظاتنا فيأمانة وإخلاص، وهذا هو الجانب الواقعى»^(٤).

فالفنان - بهذا المفهوم - مستول إزاء صورته بعد ذلك، فهي لا تقف عند حد كونها محاولة ذاتية ترتبط به وحده، ولكنها ترتبط بالواقع الذي يساعدنا على أن نحيا، ومن هنا يأتي الجانب الجماعي في الصورة، على أن هذا لا يعني بالضبط أن

(١) د. مصطفى سويف. الأساس النفسي للإبداع الفني. ٢٨٤
Stephen Spender. The Making of A Poem. P. 55

(٢) وليك. نظرية الأدب / ١١٧
(٣) أحمد أمين. النقد الأدبي / ٥٣

العمل الذى اضططع به الشاعر هو عمل يخص المجتمع دونه «إنه عمل فيه دعوة منه موجهة إلى المجتمع لكي يشاركه فيه، إذ إن مهمته هذا المجتمع باعتباره متذوقاً ليس تقبل عمله تقبلاً سلبياً، بل إعادة تمثله مرة أخرى»^(١).

فالصورة - بهذا الشكل - لها دلالتها على الشاعر في حياته العامة، إلى جانب دلالتها على حياته الخاصة، فهي تعبّر وتلوّن و تستفيد مما سيقها، وتزيد تشكيلاً، ومن هنا تبرز قيمة الجانب الجمالي فيها «فالشاعر هو الذي يعبر عن النفس الإنسانية، فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته في قوله، فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى، وهو إذن ليس بالشاعر الذي يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير»^(٢).

فتشعر الشاعر له لونه ونسقه الخاص به، ومن هنا لا ينبغي أن نقف في وجه محاولات التجديد في الأشكال الفنية «و عندما يوجد الفنان الذي يرسم هذه الأشكال فإنه سيفرض وجوده بأعماله الفنية»^(٣).

فالتجربة الإنسانية بمعناها الشمولي الواسع هي محور الصورة التي ترد في شكل جديد، فيه من الواقع جزء وفيه من التراث جزء آخر، وفيه من ذاتية الشاعر جزء ثالث «والفنان في العملية الفنية هو الوسيط وهو الوسيلة، والفن أو الفنان لن يجد فائدة في الانفصال عن المجتمع الكبير، فهذا المجتمع لكليهما وبمعنى مزدوج مصدر الحياة وينبوعها»^(٤).

وليس ضروريًا أن يخفى أحد الأجزاء الثلاثة معاً الآخر، بل قد تظهر جميعاً في التشكيل الجمالي للصورة التي هي من وحي العناصر المقدمة المتشابكة، وإن كانت معناة الشاعر هي القاسم المشترك الأعظم في صوره الشعرية، ومن هنا يجب أن ندرس الصورة بكل أركانها وأبعادها التي تقدرها عن غيرها «فإذا اكتفيينا

(١) كولن جود، مبادئ الفن / ٣٩١

(٢) عباس العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي / ١١٣

(٣) د. بدوى طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي / ٢٧٣

(٤) روى كاودن، الأديب وصناعته / ٣٧

بالمعنى الواضح فإنما نكتفى بالنتيجة الظاهرة عن الأسباب الحقيقة التي أدت إليه. ونكون بذلك قد ألمتنا بالخط الأدق الذي لا قيمة له في الدلالة على حقيقة التجربة الشعرية^(١).

ولا يرتبط عنصر التجديد في الأدب - عموماً - بخلق الموضوعات الجديدة، أو المعانى الجديدة التي لم يسبق إليها الفنان بشكل مطلق، ولكن الموضوع الواحد قد يعالج بأكثر من صورة فنية نظراً لما قد يحيط به من مواقف وظروف متداخلة ومعقدة، تمنح الشاعر فرصة التعبير، واتخاذ موقف خاص متميز، أو بث رؤية شعرية جديدة ينفرد بها في صورته.

فشاورنا - صريح الكأس - لا يخلق موضوع الخمر مثلاً من فراغ، فقد سبقته إليه أجيال تناولت هذا الموضوع، وصورته في أشكال فنية مختلفة، ولكن المادة استمرت موجودة أمامه في شكلها التقليدي، وبقى له أن يصنع فيها ما يشاء، وإن جدد إذا هيأته الفنية ذلك، فيخلق منها صوراً جزئية وكلية لها دلالتها على ذاته وعصره، وأمامه أداته الكبرى، اللغة، ليشكل منها ما استطاع من صور، مستعيناً في ذلك بالفاظها ومعاناتها بالإضافة إلى قدراته الذاتية على الإبداع الفني المتميز.

من هنا يبدو التجديد في الصورة الشعرية وقد تهياً بشكل واضح له تمثيلاً مع تكثيره المتفرد، وبقى له توصيله إلى جمهوره في شكل طريف جديد متميز يختص به وحده دون قرئائه من شعراء جيله.

وصف مسلم بن الوليد الصحراء، والرحلة والناقة في صورة تقليدية كثيرة، ووصف في شياهاها الخمر بصور حضارية نوعية أخرى، ولكنه في قصائده التي افتتحها بوصف الخمر تخلص - في معظمها - من تصوير الصحراء، بينما في غرض المدح أحمس أن الافتتاحية التقليدية لا تخل بينائه الفني، فأخذ بها، ومع هذا تغلب عليه تيار الحضارة، فلم يبق له في هذا المستوى سوى خمس قصائد سبق عرضها، بل إنه حتى في مقدماته التقليدية لم يجعلها خالصة للقديم، إذ

(١) د. إيليا حاوي. نماذج في النقد الأدبي / ١٤ - ١٥

أضفى عليها من أصباغ البديع ألواناً كثيرة ساعدته على استخراج معانيها دون أن يصور - على وجه حقيقي - أطلالاً لمنازل حقيقة، أو وداعاً لظواهر راحلات، ووفق ذلك كله راح يستكمل صوره التقليدية بملامح جديدة من صور الخمر، وغيرها من الصور الحضارية، وكأنه يجعل من كل بيت وحدة جزئية في بناء الإطار الشامل للصورة الكلية التي - غالباً - ما تأتى مليئة بالحياة والحركة.

فهذا هو موقف مسلم من المعالجة الفنية للصورة التقليدية، وهذا هو موقعها بين صوره الشعرية، حيث مزج بها عناصر حضارية، مثل قوله في تصوير الناقة ومشاق الرحلة إلى المدود وأمنيته في الترويج عنها:

نَهَوْيِ بِإِشْعَمْتُ لَوْ يَسْطِيعُ أَعْقَبَهَا تَقْرَى مَجَاهِلَ غِيَطَانَ لِغِيَطَانٍ^(٢)

فالناقة تهض به - وهو الأشعاع المقصود هنا - ولو يستطيع لروح عنها، ولكنه لا يستطيع ذلك لأنه في أعماق الفلاة، ولا ناقة له سواها تريدها قليلاً، وهي تقطع فحصاً إلى فحص آخر، وهنا تظهر الرقة الحضارية في تمني الشاعر الترويج عن ناقته عبر هذه الرحلة الشاقة، ومن مثل هذه الصورة التي تظهر عليها رتوش الحضارة:

إِذَا شَاءَ قَادَتْهُ إِلَى حَمْدِ مَاجِدٍ عَزَائِمُ لَمْ تُرْجَرْ بِطَائِرِ أَخْيَلٍ^(٣)

فالغمزية هي التي تقوده إلى تحقيق إرادته، فهي صورة تشخيصية حضارية تماماً، ولكن هذه العزائم لا يفهم لها طائر نحس، ففكوه التطير هذه قديمة متوارثة في صور مختلفة عند الشعراء العرب.

وعنده مجموعة أخرى من الصور الحضارية التي لا تخلو من هيمنة الحس التراشى كقوله في تصوير خلاعته في صباه في أول قصائده في الديوان:

أَجْرَيْتُ حَبْلَ خَلْيَعَ فِي الصَّبَا حَزِيلَ وَشَمَرَّتُ هِيمَمَ الْمَذَالِ فِي الْعَذْلِ^(٤)

نهوى: تهض.

(١) الديوان / ١٢٨.

(٢) الديوان / ٢٧.

(٣) الديوان / ١.

فبعد أن يصور لهوه ومجونه وفلسفته في شرب الخمر ومحاذاته النساء،
وموقف الدهر من لذاته، يعود فجأة إلى تصوير رحلته البدوية في شكلها العام إلى
الممدوح ابتداء من قوله:

وَبِلْدَةٍ لِمَطَابِي الرَّكْبِ مُنْضِيَةٍ أَنْضَيْتُهَا بِوَجِيفِ الْأَيْقُونِ الدَّلِيلِ^(١)

ثم يماود بعدها الاستمرار في تيار الصورة الحضارية، حتى في وصف
الممدوح حيث يخاطب أعداءه قائلاً:

يَا مِائِلَ الرَّأْسِ إِنَّ الْلَّيْثَ مُفَتَّرٌ مِيلَ الْجَمَاجِمِ وَالْأَعْنَاقِ فَاعْتَدِلِ^(٢)

وفي صورة أخرى يصف شجاعة الممدوح ومضاء عزمه قائلاً:

أَخُو الْفَزْرِمِ لَا يَتَبَيَّنُ عَلَى الْهُوَنِ بَيَّنَةٍ عَرَوْفَ السُّرِّيِّ هِيَ كُلُّ بَيَّنَةٍ مَجْهُولٍ^(٣)

فهو صاحب عزيمة وقوة رأى، لا يقيم في موضع يهان فيه، وهو عارف بالسرى
في كل أرض قفر، فالطرف الأول للصورة حضاري، يمكن للشاعر أن يخلمه على
عصره، بينما تفوح رائحة البداؤة من طرفها الثاني إذا ما قيس بالشطر الأول.

وقد يبدأ القصيدة بصور حضارية يعقبها، أو يتخاللها بعض صور البداؤة
كتقوله في مطلع لاميته المشهورة:

أَدِيرًا عَلَى الْرَّاجِ لَا أَتَشَرِّبَا قَبْلَى وَلَا تَطَلُّبَا مِنْ عِنْدِ قَاتِلِي ذَحْلِي^(٤)

فهو يبدأ بداية تمتلئ بروح الصبا، يتبعها ببعض الصور المت膝فة في الغزل
العفيف، يصور نفسه فيها وهو يموت صباية، وقد أحيايته محبوبته، وأماتته بين
مواعيدها التي لم تنجزها، وهو المحب المدل القلب، لم ينل منها غير النظرة
القاتلة فحسب. وبعد استعراض هذه الصورة الغزلية ينتقل إلى محبوبته الثانية -
الخمر - ليأتني لها بصورة كلية، يجعلها فيها من بنات المجنوس، ويجعل من نفسه

(١) نفسه / ٥

(٢) نفسه / ٦

(٣) نفسه / ٢٧

(٤) الديوان / ٣٣

وليا لها حين يخطبها، ثم يستمر في تشخيصها، وتصوير مجالسه مع ندمائه؛ على طول القصيدة إلى أن ينتهي منها بيته المشهور:

هَلْ أَعِيشُ إِلَّا أَنْ أَرُوَحَ مَعَ الصَّبَا وَأَغْدُ صَبِيعَ الْرَّاحِ وَالْأَعْيُنَ النُّجُلَ^(١)

فعلى طول الصورة الغزلية والخمرية وعرضها لا يلغاً الشاعر إلى وصف الصحراء، أو معالم البادية إلا في شايا صور قليلة كان يستعيض صورة الجمل الذي شك في نحره ليشبه به الخمر حين يشجها جباب الماء، ومثلها جزئيات أخرى صفيرة وسط خضم هائل من صور الحضارة الطاغية على القصيدة.

واستكمالاً لهذا الموقف الفني لا توجد عنده صور بدوية صرفية على مدار قصيدة كاملة بل إن محاولاته في التصوير سواء أكان ذلك للصحراء، أم للرحلة أم للناقة لاتكاد تخلو من الجو الحضاري الذي يشهه واعياً أو غير واع في شايا الصورة، وكأنها صور جزئية تتعدد لتحطم تلامم البناء الكلى للصورة التقليدية بلينات ملونة تتخلله، مثل ذلك صورته التي بدأها بالمقدمة التقليدية قائلاً:

هَلَّا بِكَيْتَ ظَمَائِنَا وَحْمَلْوَا تَرَكَ الْفَوَادَ فِرَاقُهُمْ مَحْبُولًا^(٢)

حيث يصور بكاء الظماين وانتظاره عودتهن وهو حزين كالأسير المتعفف، لا يستطيع النظر إليهن إلا خلسة، وقد فشل في زجر قلبه عن الحزن الذي ألم به فإذا بدموعه تقipض حزناً وأسى. فبعد هذه الصورة البدوية الحزينة للرحلة ينتقل إلى حياته الواقعية، مصوراً أيام الصبا ومتمنياً عودتها، وهي تلك الأيام التي استطاع تصويرها بالملهيات، ويبداً في التشخيص التصويري للخمر حيث تستفرق الصورة منه ثمانية أبيات (١١ - ١٨) (٣).

ثم يعود إلى وصف الرحلة والناقة وتستفرق صورتهما أيضاً ثمانية أبيات (١٩ - ٢٦) (٤) ليneath القصيدة بعد ذلك بمدح بنى جبريل وفيه يركز على شجاعتهم في القتال في أربعة أبيات تنتهي بها القصيدة، وكأن صورة الخمر هنا تستخوذ وحدها

(١) نسخة / ٤٣

(٢) نسخة / ٥٣

(٣) الديوان / ٥٦ - ٥٨

(٤) نسخة / ٥٨ - ٦٠

على حوالي ربع القصيدة التي وهبها الشاعر لتصوير الباذية والظمائن، متكتباً فيها طرائق القدماء في وصف الناقة والرحلة إلى الممدوح.

مثل هذه النوعية من التصوير يمكن أن توضع في مقابل نمط آخر من الصور الجديدة التي ينطلق فيها الشاعر حراً في استخدام أداته الفنية، بشكل يرضي به غروره الفني، وغرور جمهوره وغرور شبابه الذي عايش فيه فتيان عصره، فإذا به يتخطى في هذا التشكيل الفني الجديد كل الحواجز التراثية أو غيرها، بل يركز فيها على التعبير عن ذاته ومجونه كأن يقول:

كَأَسَا أَلَدُ بِهَا مِنْ فِيكِ تَشَفِّينِي
إِنْ كُنْتِ تَسْقِينِي غَيْرَ الرَّاجِ فَاسْقِينِي^(١)
أَوْ يَقُولُ :

لَمْ أَصْنَحْ مِنْ لَذَّةٍ لَا لَا طَرَبٌ
وَكَيْفَ يَصْنُحُو قَرِينُ اللَّهُو وَاللَّعْبُ^(٢)
إن لم تكن هذه فلسنته وحده، فقد شاركه فيها معظم شعراء عصره، ولا
تنسى هنا ثورة أبي نواس حين طالب معاصريه بالتعبير عن واقع حياتهم الحضارية،
وضرورة التخلص في مقابل ذلك من الاهتماميات الطالية، وإذا بهذا الشاعر الفحل
يجد له من مسلم نصيراً في دعوته حين يرسم صورة جديدة في المقدمة، هي
تعبير صادق وواضح عن تجربته الذاتية في الوسط الحضاري الجديد الذي يفوح
برائحة الخمر والفنز بالنساء، فراح ينشر فيما معانبه في صور نادرة خالصة له،
وان كان القليل منها قد تردد عند أبي نواس، وأضاف هو إليها جديداً من ذاته
وحياته حتى عُدَّ من أولئك الذين أجادوا القول في الشراب وقرنه بعض الرواية بأبي
نواس في هذا المضموم.^(٣)

يبقى لمسلم إذن إجادته في تصوير هذه الفلسفية تصويراً فنياً صادقاً من
خلال صوره الحضارية المحسنة، فإلى جانب الصورة التي بثها هذه الفلسفية حيث

(١) نفسه / ٣٤٣

(٢) نفسه / ٢٠٩

(٣) انظر الأغاني (بيروت: ١٨ / ٣١٥)، الموسوعة المربيانية / ٢٨٣

أَلْهِمَ هِيَا مِنْ وَحْيِ التِّرَاثِ جُزْءاً مِنْ صُورَةِ طِرْفَةِ بْنِ الْعَبْدِ أَوْ طِرْفَةِ مِنْ صُورَةِ أَمْرَى الْقَيْسِ أَتَى بِصُورَةِ أُخْرَى حَضَارِيَّةٍ خَالِصَةٍ بِمَيْدَةِ عَنْ هَذَا، وَذَلِكَ فِي قَوْلِهِ:

صَنَرِيْعُ غَوَانِ رَاقِهِنْ وَرَقِنْهُ
لَدَنْ شَبَّ حَشَّ اِبِيْضَ سُوَدَ الدَّوَابِ (١)
وَهِيَ أُخْرَى:

وَرَبَّ يَوْمٍ مِنَ الْلَّذَادِ مُخَتَّصِرٌ
فَصَرَّتْهُ بِلِقَاءِ الرَّاحِ وَالْحَلَلِ (٢)

فَهِيَ صُورَةٌ تَتَشَكَّلُ عَنَاصِرُهَا مِنْ «الرَّاحِ» وَ«الْحَلَلِ» وَ«اللَّذَادِ» وَكُلُّهَا تَقْصِرُ أَيَامَهُ، فَأَنَّى لِصُورَةِ الالتزامِ الْقَبْلِيِّ لِدِي الشَّاعِرِ الْقَدِيمِ مِنْ أَنْ تَشَبَّهَ هَذِهِ الصُّورَةِ فِي بَيْتِهَا الْحَضَارِيَّةِ الْجَدِيدَةِ:

وَكَرُبَّ يَوْمٍ لِلصَّبَّا فَصَرَّتْهُ
بِالْمَلَوِيَّاتِ وَقَدْ يَكُونُ طَوِيلًا (٣)

وَفِي مَوَازِيَةِ الالتزامِ الْقَبْلِيِّ الْقَدِيمِ يَظْهُرُ عِنْدَهُ الالتزامُ الْجَمِيعِ الْلَّاهِيِّ،
فَيَتَحَدَّثُ - أَحْيَانًا - بِلِسَانِ الْجَمْعِ مُصْوِرًا مَجْمُوعَتَهُ فِي مَجْوِنَهَا وَلَهُوَا وَتَرْفُهَا
فَائِلاً:

سَلَكْنَا سَبِيلًا لِلصَّبَّا أَجْنَبِيَّةً
ضَمَنْنَا لَهَا أَنْ نَعْصِي اللَّوْمَ وَالْزَّجَرِ (٤)

أَى أَنْ سَبِيلَهُمُ الْهُوَ بَدَتْ غَرِيبَةً فِي حَسْنَهَا، وَقَدْ ضَمَنُوا لَهَا - هُوَ وَأَصْحَابُهِ -
أَنْ يَعْصُوا مِنْ يَوْمِهِمْ عَلَيْهَا أَوْ يَزْجُرُهُمْ عَنْهَا.

وَالغَرِيبُ عِنْدَهُ أَنَّهُ حِينَ يَتَنَازَلُ عَنْ مَوْقِفِهِ الْلَّاهِيِّ يَرْجِعُ ذَلِكَ إِلَى أَنَّهُ قَدْ تَابَ،
وَيَرْفَضُ أَنْ يَجْعَلُ الشَّيْبَ فَيَصْلِا فِي تَغْيِيرِ صُورَةِ حَيَاتِهِ:

قَدْ كَانَ دَهْرِيًّا وَمَا بِالنَّيْمَ مِنْ كَيْبِرٍ
شُرَبَ المَدَامِ وَعَرَفَ الْقَيْنَةَ الْعَطْلَ (٥)

فَكَانَ يَقْطَعُ دَهْرَهُ بِشُرْبِ الْخَمْرِ، وَسَمَاعِ الْمَوْدِ تَعْزِفُ عَلَيْهِ الْقَيْنَةِ، وَقَدْ خَلِيَ
الصَّبَا عَنْ تَوْبَةِ لَا عَنْ كَبِيرٍ. وَكَانَهُ لَا يَقْتَنِعُ بِخَلَاعَتِهِ إِلَّا حِينَ يَرَى أَبْنَاءَ عَصْرِهِ

(٢) الْحَصْرِيُّ. زَهْرُ الْأَدَابِ: ١٣٢/٤

(٢) الْدِيْوَانُ / ٤

(٣) نَفْسِهُ / ٥٦

(٤) الْدِيْوَانُ / ٥١

(٥) نَفْسِهُ / ٥

يسايرونه فيها جميرا، وحين يرى نفسه أمام هذا اللهو ولا مفر له منه قبل أن يدركه الشيب الذي يسرع إلى الانحراف فيه:

خَذْ مِنْ شَبَابِكَ لِصُبَّاً أَيَامَهُ
هَلْ تَسْتَطِعُ اللَّهُوَ حِينَ تَشَبِّهُ^(١)

وكأنه يشخص المبدأ الذي يعتقه ويعتقده معه من حوله:

مَا لَدَّهُ الدُّنْيَا إِذَا مَا لَمْ تَكُنْ
فِيهَا فَتَى كَاسِ صَرِيعَ حَبَابِ^(٢)

وعلى هذا النحو وأشباهه سار مسلم حين راح يعيد تشكيل الصورة الموروثة، وحين راح يخلق صوراً جديدة، توكل عنده فكرة المعاصرة، حين تبرز الطابع الحضاري الجديد، مما أكد أحد النقاد القدامى حين صور موقف الشاعر المجدد بأنه «يحتاج إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعانى، واستعمارتها، وتلبسها حتى تخفى على تقادها، والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها، ويكون ذلك كالصائع الذى يذيب الذهب والفضة المصوغين، فيعيد صياغتها بأحسن مما كانا عليه، وكالصباخ الذى يصبح الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة»^(٣).

وكان ابن طباطبا يتصور في ذلك أن التغيير في الصورة الشعرية أمر مهمًا للشاعر، يعطيه فرصة التجديد فيها، فهي الوسيلة الفنية التي يصوغها كييفما تراءى له ذلك من خلال المعنى الذي يبتغيه.

ومن مظاهر التشكيل الجديد عنده أيضاً محاولاته المتلاحقة في المقدمة الطالية حين يصور من خلالها انتقاله إلى صاحبته التي يستوقفه ترفة وتحضرها أعنى بذلك أداته الجديدة حين جعلها ترحل على سفينه في نهر القرات، ولم يجعلها من أولئك اللائي يرحلن على ظهور الإبل في جوف الصحراء:

يَا لَيْتَ مَائَةَ الْفُرَاتِ يُخْبِرُنَا : أَيْنَ تَوَلَّتْ بِأَهْلِهَا السُّفُنُ^(٤)

(١) نفسه / ١١٤

(٢) نفسه / ١٨٨

(٣) عيار الشعر / ٧٨

(٤) الديوان / ١٧٢

وفي الصورة الحضارية سبق أن عرضنا تفاصيل مشهد رحلته على السفينة إلى ممدوحه، مما يمكن عدده تجديداً هنياً في قصيدة المدح، أو بالأحرى في صورة الرحلة إلى الممدوح. وهو يأتي في الكثير من قصائده بصور متكاملة جزئياتها، مستفيضاً في ذلك من الصور البيانية الجزئية لتحقيق الإطار التصويري الشامل للموقف الذاتي أو الإنساني النابع من تجربته الشعرية، وهو يختلف هنا كثيراً عن أسلافه من شعراء الجاهلية مثلاً، خاصة أنهم افتقدوا في معظم منظوماتهم وحدة النسق التي تنتظم التجربة لتحقيق التوافق والاضباط بين طرفي الصورة، وكأنه يظهر تأثره بالحياة العقلية الجديدة، بما فيها من ضوابط منطقية عقلانية تحول دون الانحراف عن الخط الأساسي في سبيل الوصول إلى النتيجة بنوع من الإحكام والترابط.

فمن هذه الصور الحضارية الخالصة ذات الطرافة الخاصة قوله:

حَتَّى إِذَا قَبَضَ الْإِلَاجَ بِسْطَتَهَا
وَوَقَفَتْ مِنْ مُنْ السَّارِي عَلَى أَمْدِ
الْفَتَنُهُ كَالنَّصْلِ مُقْطُوفًا عَلَى هِمَمٍ
يَقْمَدُنَ مُتَّجَعَّثَاتٍ خَيْرٌ مُغْتَمَدٌ^(١)

حيث يصور السير ليلاً وهو يقبض على انبساط النوق في عندها، حين بلغته الغاية من سفره، بعد أن مشى شهرين في الفلاة، فقد تمخطت عنه بدهما، فألقته كما تلقى البهيمة ولدها، وقد أصابتها وجع الولادة بعد أن حملته في بطنه هذين الشهرين، إلى أن بلغ ممدوحه، وهو يستدرك على ما تخيله حين يجعل هذه الفلاة التي ولدته لم تفحل، ولم تلد، كما تلد ذوات الأزواج، عوداً بالصورة إلى الواقع بعد ذلك التهوي في عالم الخيال الذي أعمله طويلاً في تشكيها.

وفي صورة غزلية يقول:

وَاحِدٌ وَرَسْنَانَ ذِي عُنْتَهٖ
كَانَ بِوَجْنَتِهِ الْجُلَانَارِ^(٢)

تراه يرسمها حضارية صرفة فيها رائحة العصر، تقوح من رياضة وأزهاره ولهمه الذي تمعن به صريح الغوانى، فجاء به في تصوير صاحبته الوستانة حمراء الخدوش على حد تعبيره الصريح.

(١) الديوان / ٨٤

(٢) نفسه / ١٢٤

وإلى جانب طابع المعاصرة الذى استمدّه الشاعر من معطيات عصره وبيئته الحضارية استطاع بمقدراته الفنية على التصوير أن يعالج صوره وقصائده بشكل جديد، يتاغم - أيضاً - مع طبيعة الحياة الجديدة، فحرص في معظمها على توافر الترابط العضوى بين أجزاء الصورة الواحدة، وبين الصور المختلفة في القصيدة الواحدة، مما يجعل من المسئولة أن تنبت بصوره الجزئية، وإلا ظهر الخلل واضحاً في البناء الفنى الشامل للقصيدة ككل.

ولم تكن هذه الوحدة العضوية للقصيدة، أو وحدة الصياغة اللغوية فيها أمراً مستلقاً على النقاد القدماء، فقد نادى بعضهم بها، وإن لم يطلقوا عليها هذا الاصطلاح، واعتبروها من مقومات الفحولة الشعرية التي ترضي ذوق الجمهور يقول ابن طباطبا في ذلك: «واحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسع به أوانه مع آخره على ما ينسقه قائله، فإذا قدم بيته على بيت دخله الخلل، فيجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتياه أولها بأخرها نسجاً وحسناً، وفصاحة وجزالة الفاظ، ودقة معان، وصواب تاليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفاً حتى تخرب القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً»^(١).

ومن تداخل الصور الشعرية في الأغراض المختلفة يقول ابن رشيق «من حكم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح، أو ذم، متصلًا به غير منفصل عنه، فمتى انفصل واحد عن الآخر وبابنه فى صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخلون محاسنه وتعفى معالم جماله»^(٢).

فالوحدة العضوية في القصيدة هي وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يشيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر»^(٣).

(١) عيار الشعر / ١٢٦

(٢) المعدة: ٩٤ / ٢

(٣) انظر د. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي / ٤٠٣

ومن الصور الشعرية التي تتحقق لها الوحدة العضوية، وتعانق فيها الجزئيات، وتتلاءى الآيات قول مسلم في وصف ممدوحه بعد تصوير مشاق الرحلة:

حاشٍ لِطَالِبٍ عُرِفَ أَنْ يَخِيبَ عَلَى
تَائِي عَطَابِيَّةٍ شَتَّى غَيْرَ وَاحِدَةٍ
كَحَمْلَةِ السَّيْلِ تَائِي بَعْدَ عَاشِرَةٍ
لَا يَمْنَعُ الْمَرْفَعَ مِنْ إِلْحَاجِ طَالِبِهِ
يَبْرُ بِالْجُودِ يَعْمَلِيهِ وَيَكْلُوْهُ
أَغْنَى الصَّدِيقَ فَعَاشُوا مِنْهُ هِنَ رَغْدَهُ
مُمْقَرُ الْكُومِ لِلأَضْيَافِ لَيْسَ لَهَا
تَائِي الْبُدُورُ فَتُقْنِيْهَا صَنَائِعَهُ
لَا يَعْرِفُ الْأَمَانَ إِلَّا عِنْدَ سَائِلِهِ
نَدِيْ يَدِيْكَ وَلَوْ حَاشَاكَ لَمْ يَجِدِ
مُؤْمِلِيْهِ وَانْ كَانُوا عَلَى بَعْدِ
لَهُ قَرَاقِيْرُ بِالْأَذِيْ وَالْزِيْدِ
وَلَا يُقْرِبُ مِنْهُ رِقْقُ مُتَّهِدِ
كَائِنَهُ وَالْدِيْ يَحْتَنُو عَلَى وَلَدِ
وَاسْتَلَ جُودُ يَدِيْهِ غَلَ ذِي الْحَسَدِ
إِلَّا الْمَكَارِمِ مِنْ عَقْلِ وَلَا قَوْدِ
وَمَا يُدْسِ فِيهَا كَفُ مُتَّقِدِ
أَوْ يَوْمٌ يَجْمَعُهُ لِلنَّهِبِ وَالْبَدَارِ⁽¹⁾

فهو يخلع على ممدوحه مجموعة من الصفات أبرزها وجسدها من خلال مجموعة صور يأخذ بعضها بعناق بعض، وكأنه يأتي بهذه المعانى والصفات بشكل تقريري، وهى فى هذا ليست جديدة بل تبدو تراثية فى معطيات صورة الممدوح، وإنما يأتي الجديد هنا من الكيفية التى عالج بها الشاعر الصور الجزئية المتباورة وما جاء بينها من تفاعل، يجعلها فى تماسكها تشهد له بدقة الصنعة خاصة حين أراد تجسيد الصفات بعد تقريرها، فصور ممدوحه رجلًا كريما لا يخيب لطالب عرف عنده رجاء، بل إن هذا الطالب لا يجد ذلك الرجاء عند غيره، فعنده أمل الراجين طول دهره، وتتأتى عطاءاته متعددة متداقة لكل سائله، حتى إذا كانوا بعيدين عنه، وهنا يأتي بصورة السبيل الذى يأتي إلى قوم بينهم وبين موطنه عشر ليال، فممدوحه يعطي، ويعطى الآخرين منه غيرهم، فعطاؤه يتبسط فى البلاد بلا حدود، وما هذا العطاء إلا انعكاس لطبع أصيل فيه، يؤديه لكل الناس من

(1) الديوان / 85

أحسن منهم السؤال، ومن أساءه على السواء، فهو يسر بالجود، ويحميه من أن يضمه البخل، ويصوره في ذلك بوالد يعنو على أبنائه، وممدوحه قد أسعد أصدقاء بعطائه، فجعلهم في سعة من العيش، واستخرج جود يديه حرارة كل ذي حسد من صدره، فصار له محبًا حين ناله شيء من جوده، فهو يعقر النوق للأضيف، وليس لها دية ولا قصاص، وهو يعطي من التقد المبدور بخاتمتها، فلا يحتاج آخذها أن يلوث يده بقبض الدرهم، لأنه لا يعطي بدره قسمة بين اثنين، بل إنه لا يعرف للمال طريقة، إلا إذا سأله أحد، فيعطيه لهذا السائل، وذلك لقلة رغبته في ادخاره ذلك أن رغبته إنما تتحصر في العطاء ونيل الشاء فحسب.

فعناصر الصورة كلها تخدم فكرة واحدة وصورة واحدة هي كرم ممدوحه، وهنا جعل الشاعر مادته التصويرية قائمة على: موقف السائلين منه والمؤملين في عطائه، والملحين على طلب معروفة، ثم ذلك الجود الذي شخصه بين يدي الممدوح، وانتقاله إلى الأصدقاء الذين يغدق عليهم العطاء ليجدوا هم بدورهم على الآخرين، ثم موقف الحاسدين الذين يتزعز هذا الممدوح من صورهم كل صور الغل ثم الأضيف الذين بالغ في إكرامهم، ثم الخرائط التي يعطيها سائليه كاملة، ثم ينهى الصورة بعنصر شامل جامع لكل ما سبق، ومفسر له إذ يجعل الممدوح يفعل كل ذلك لا لأنه يحب المال لذاته، ولكنه إنما يحبه لتوزيعه وتفريقه على كل سائليه ومؤمليه.

وهكذا شكل مسلم صورة جزئية حول كل عنصر على حدة، لتصب كل هذه الصور في إنسان هنـي واحد، بعد أن سارت متعاقنة في مسارات متشابهة أخذـا بعضـها برقبـ بعضـ، لا تشدـ إحدـاها عن المعنى المقتصـد بل إنـها جـمـيـعاً تـتـتـمـيـ شـكـلاـ ومـضـمـونـاـ إـلـىـ إـطـارـ الـلـوـحةـ الـكـبـرـيـ الـتـيـ يـتـبـلـوـ عـمـادـهاـ فـيـ صـورـةـ «ـكـرـمـ المـمـدـوحـ».

ومن أمثلة هذه الوحدة العضوية عنده أيضا صورته الحضارية التي وصف فيها حياته اللاهية ممثلة في مجالس الخمر، وما تحفل به من كؤوس وسترة وندماء، وألات للطرب في قوله:

وَسَادَةٌ مَا فِيْهُمْ مَسْوَدَةٌ

لَذِيْهَا مَوْجُ وَدُ
 بِطْرَفِهِ يَصِيرِي
 وَمَنْ يَشَاءُ غَيْرِي
 خُدُودِنَا تَوَرِيدُ
 فِي سُوقِهِمْ قَيْدُ
 وَاحِدَةٌ حَرَكَتُ الْخُدُودُ
 يَزِينُهُ الشُّهْوَدُ
 بِحُنْوَجُوهِ صِيَادُ
 صَيَاحُهُمْ تَقْرِيدُ
 نَبَائُهُمْ أَنْضَيْتُ
 طَافِحَةَ رُكُودُ
 وزَامِرَةَ رُومُودُ
 تَجَرِيرِي لَهُمْ دُودُ
 مَجْلِسُهُمْ مَحْمُودُ (١)

يُسْتَقِي وَنَصَفَ وَدَاجٍ
 وَعِنْدَنَا غَرَّ زَالَ
 فَلَمَّا يَرَنْ يَسْتَقِي
 مُسْدَامَهُ أَهْلَهَا فِي
 كَانَ شَارِبِهَا
 حَتَّى انشَتَتْهُ مَيْونَ
 هِيَ مَجْلِسٌ نَضِيرٌ
 عَطَارِفَ كِرَامٌ
 مِنْ قَوْقَمْهُمْ أَطْيَارٌ
 وَنَحْنُ نَاهِمْ جِنَانَ
 أَكْوَاسُهُمْ مِيلَاءٌ
 وَعِنْدَهُمْ دَفَعَافٌ
 حَاضُوا بِنَخْرَقَصَنْفٍ
 حَتَّى انتَشَرُوا وَقَامُوا

فهو يجعل من نديمه سادة سراة، يطوف عليهم ساق كالفزال، يصيدهم بظرف، ويذكرهم بخمره، وهو لذيد الشراب، وهم يسكنون حين يشربون الكؤوس المليلة بالخمر، والطيور من فوق رؤوسهم تفرد، والجنان من تحتهم تعحيط بالمكان، وألات العزف والطرب تدور بينهم تشاركون نشوتهم. فهي صورة متعددة أجزاءها متكاملة في نفس الوقت إذ إن محورها واحد، وبينها من التكامل العضوى ما يشد كل جزئية منها إلى الأصل فلا تشذ عنه، وفيها من الحواشى ما يكشف عن حقيقة الحس الحضاري الماجن الذي يصور فيه الشاعر بيئته الحضارية، بعيدة كل البعد عن أي ملمح تراثى تقليدى.

وهكذا جاءت صور مسلم مطاوعة للحياة الجديدة التي تحوطها بكيانها

(١) الديوان / ١٩٨ - ١٩٩ -

الجديد، شأنها في ذلك شأن كل كائن حي صالح للحياة يتطور بتطورها، وإن استمرت صورة هذا العصر في جانب منها - وهذا أمر طبيعي - صورة صادقة للنفسية العربية، خاصة أن عصر شاعرنا قد تميز عن غيره من العصور بما فيه من «اضطراب بين الحنين إلى الماضي واندفاع إلى تصوير ما يعتاج فيه مما أثارته الحياة الجديدة بما فيها من خير وشر، ففيها من أثر المحافظة الصيفية والنمط، ومن أثر الحضارة النوع الجديد والمادة الحادثة شيئاً»^(١).

وفي معرض هذه الفكرة كان مسلم يجارى حضارة عصره، حين أدخل فيها ضرباً من التفتن في الملاعة بين اللفظ والمعنى، والعناية بالجرس الموسيقى، وإبراز الصورة القديمة في معرض جديد، واستخدام ألوان البديع المختلفة. لتزين لوحاته الفنية.

ومن هنا وردت صورة مسلم جديدة في تشكيلها إلى حد بعيد، فيها من هذا التشكيل ما يرتبط بذات الشاعر من ناحية، وفي نفس الوقت تتراهى فيها صورة العصر بما تفوح به من صنعة وتألق في لغة الصورة من ناحية أخرى. وقد استغل الشاعر كل قدراته الفنية على التشخيص في الإتيان بصور حية تعكس مظاهر الأشياء بعد أن أضفى عليها من الألوان المعبرة والصياغة المبهرة الشيء الكثير، مما حقق لها الموسيقى الشعرية الحالة، وإن كان هذا قد أدى - في أحيان قليلة - إلى نوع من التطرف في الصورة اللفظية مما جعلها أقرب - في بعض الأحيان - إلى الغائية التي يرمي إليها الشاعر فأصبحت - عندئذ - أقرب ما تكون إلى الصورة في الشعر البرناسى في العصر الحديث، تلك الصورة التي تعد «وصفية» حيث يسجلها الشاعر أمام المنظر الطبيعي، أو تجاه الموضوع الذي يعالجه بوصفه شاهداً على ما يرى، وكأن شعره مرآة تتراهى فيها الأشياء كما هي، أو كأنه متبرج يصف لك في أمانة دقائق ما عرض له، فالصورة فيه مقصودة لذاتها، والوصف عنده لذات الوصف»^(٢).

(١) د. نجيب البهبيسي. أبو تمام / ١٧٥

(٢) د. محمد غنيمي هلال. البرناسية. م. المجلة ع ٣٣، سبتمبر ١٩٥٩ / ٨٤

ولكن هنا لا ينسحب - كما قلنا - إلا على قليل جدا من صور مسلم، تلك التي يصعب تعبيز وظيفتها، إذ تراه وقد حقق في الكثرة الفالية من صوره وظائف هادفة منها الجمالى ومنها الاجتماعى، ومنها الزخرف، وكل منها يحمل من القيم التي عاشهما الشاعر فتيا من حضارية وتراثية وذاتية، وسيأتى تفاصيل ذلك فى دراسة وظيفة الصورة فى شعره.

وصحىح أن مسلما تمسك بالصورة والشكل، وعنى بلاحكام شعره، وحسن نسجه، محاولا تحقيق الانسجام بين أجزاء الصورة الجزئية حتى تتائز مع أخواتها، لترسم معها الصورة العامة، ولكنه مع كل هذا لم يفقد عنصر الموضوعية فى صوره مما حقق لها وظائف مختلفة ستائى فى موضعها أيضا من هذه الدراسة.

كما عبر من خلال الصورة عن مشاعره، متخدنا من الواقع الاجتماعى أداة بيسقط عليها هذه المشاعر، ويعرض صوره على وقائعها لإكسابها طابعا أكثر إنسانية، ليتلقاهما الجمهور بعد ذلك فيستنبط منها ما تحمله من دلالات، ومن خلالها ارتبطت عنده الوسيلة بالغاية، فاتت خصيصة من خصائص تصويره الفنى العميق.

ففى صوره الخمرية - مثلا - تراه يلح على تصوير تهالكه على الخمر، وولعه بها، وقد سبق إبراد نماذج دالة على ذلك، وإن كان هذا التصوير عنده قد بلغ ذروته فى قصيدة المشهورة:

أدِيرَا عَلَى الرَّاحِ لَا تَشْرِبَا قَبْلِي وَلَا تَطْلُبَا مِنْ عِنْدِ قَاتِلِيَّ دَخْلِي^(١)

وهي صورة تستند أساسا إلى فلسفتة من ناحية، وإلى اهتمامه بلغته من ناحية أخرى، ففى الناحية الأولى حاول أن يصدق مع نفسه فى تصوير مجالس الخمر والتندماء، وفي الناحية الثانية أبدع فى الموسيقى، واستخرج منها النغم الذى ساعده فى رسم صورة أكثر تجاوبا مع تيار الحضارة، ولم يتمحاج في كل ذلك من استخدام البديع، مما أضفى على صوره جمالاً وزخرفاً ورونقًا خاصاً.

(١) الديوان / ٢٣

صحيح أن مسلما لم يكن المبدع الأول للصورة الخمرية، نظرا لما كان بينه وبين أبي نواس من علاقات جعلت كلاً منها يتطلع إلى الآخر إعجاباً أو حسداً له، مما حدا ببعض القدماء إلى تسجيل طبيعة هذه العلاقة بينهما فقال المرزياني: «والقول في مسلم يشبه القول في أبي نواس إلى حد، ولقد كانوا يجتمعان فيتحاجان في شعرهما»^(١)

ولكن كل هذا لا ينفي تضويع مسلم لقدراته على التجديد دون أن يقف الجديد حائلاً أمام إبداعه التصويري، ففي الصورة التي سبق ذكرها مثلاً لا تخفي روحه الخمرية التي يبئها قوله في موضع آخر.

هَاتِ اسْقِنِي طَالِبَيِ الْحَبْسُ
رَقَّةُ الدَّارِ رُصَافِيَّةُ
مِنْ قَهْوَةَ بَائِمَهَا وَكُسْ
أَعْلَى بِهَا الشَّمَاءُ وَالْقَسْ
كَأَنَّهَا فِي الْكَأْسِ يَاقُوتَةُ
وَهُنَّ إِذَا مَا مُزَجَّتْ وَرَسُ^(٢)

ومع هذا لا تخفي روحه المتفردة في صورته التي رسمها في هذه الأبيات وأجملها في البيت السابق، فإذا به بينها من أفعال أربعة يتطلب من صديقه أن «يديراً» عليه الراح، وأن «يسألاً» الخمر عن أمره وينهاهما عن أن «يشرياً» قبله، أو أن «يسألاه» عن أمره، كما يأتي بالترادف بين «الخمر» و«الراح» ليخلق في النهاية صورة جديدة، أدواتها هذه الكلمات المحددة التي تخلق بين يديه من مادة متقاربة، يستقلها في أداء أكثر من معنى، بل يشكل منها صورة كليلة قائمة على العركة بين الأمر والنهي، والتساؤل، والتشخيص، أليس هذا جديراً بإبراز تفرد مسلم في هذه الصورة التي لا تخفي فيها روح النواusi؟

وفي صورته الفزلية كذلك تظهر ملامح التشكيل الجديد الذي يستغل فيه معطيات الحضارة، فيشيء عيني صاحبته بالراح، وحديتها بالريحان، ولون خديها بلون الورد في قوله:

عَيْنِكِ زَاهِي وَرَيْحَانِي حَدِيثِكِ لِي
وَلَوْنُ حَدِيثِكِ لَوْنُ الْوَرْدِ يَكْفِيَنِي

(١) الموشح / ٢٨٣

(٢) الديوان / ٢٧٩

إذا نهاني عن شرب الطلا حرج فحمر عينيك يغنيني ويجزيني (١)

فيأخذ من مواد عصره الراح والريحان والورد وحمر الطلا، ويركب الصورة من تجاور الكلمات مثل «الراح» و«الرياحين»، ويجعل عنديه كل منها خاصة بشيء في محبوبته، فعيناها هما الراح، وخيتها هو الريحان، ولون خديها هو لون الورد، أليس كل معطيات هذه الصورة وليداً طبيعياً لحضارة العصر؟ بل إن طريقة الشاعر هي تشكيل الصورة ذاتها جمالياً يعد خلقاً جديداً بعيداً عن التأثر بالتراث إلا من خلال إبداعه وابتكاره الفردي؟

وقد سبق الحديث كذلك في وصف مسلم لطيف الخيال، وافتتاحه بعض قصائده به، وتصوير سعادته وسعادة صاحبته بزيارة، وكيف راح يداويها من السقم، ثم يفارقهما، فيهيج الأسقام لديهما بعد انتهاء الليل فنقول:

طَيْفُ الْخَيَالِ حَمِدَنَا مِنْكَ إِمَامًا
ذَوَيْتَ سُقْمًا وَقَدْ هَيَّجَتْ أَسْقَاماً
بَتَنَا هُجُودًا وَبَاتَ اللَّيْلُ حَارِسَنا
حَتَّى إِذَا الفَلَقُ اسْتَعَنَ لَهُ تَامًا
قَدْ قُلْتُ وَالصُّبْحُ عِنْدِي غَيْرُ مُعْتَبِطٍ
مَا كَانَ أَطْيَبَ هَذَا اللَّيْلَ تَوَدَّاماً
وَلَأَيْمَ فِي هَوَى «أَرْوَى» وَصَنَّلَ لَهُ
حَبْلُ الْخَلِيلِ بِحَبْلِ الْهَمْوِ إِذَا لَمَّا (٢)

فيصوغ التشكيل جديداً، وإن كان قد سبق إلى المضمون عند كثير من أسلافه الذين اتخذوا من طيف الخيال موضوعاً لصورهم، فهو يجدد في الصنعة الشكلية، فيتطابق بين «داوى» و«هيج» وبين «حارس» «نام»، وهو يشخص الصباح الذي جاء غير مرتبط ليقتضي بانتهاء نيلهما، وهو يخلص من كل ذلك إلى تحقيق الجديد في التشكيل الجمالي لهذه الصورة الكلية.

وفي صورة الممدوح التي هي أقرب إلى النمط التقليدي الموروث، لا تخفي فيها محاولاته للتتجديد في إبداع ما يهد حيا في عصره فراح يبحث عن صور لم يسبق إليها ليضافها على ممدوحه كمؤلفه في يزيد بن مزيد:

(١) الديوان / ٣٤٤

(٢) الديوان / ٦٢ - ٦١

لَا يَسْتَطِعُ «يَزِيدُ» مِنْ طَبِيعَتِهِ
عَنِ الْمَنِيَّةِ وَالْمَعْرُوفِ إِحْجَامًا^(١)

وقوله:

تَمَضِيَ الْمَنَائِيَا كَمَا تَمَضِيَ أَسِنَتُهُ
كَأَنَّ فِي سَرْجِهِ بَدْرًا وَضِرْغَامًا^(٢)

أى أن يزيد لا يستطيع من طبيعته انصرافاً عن اقتحام المنية في الحرب،
بالضبط مثل عدم استطاعته أن يعدل عن العطاء، وقد أعجب الأندى بهاتين
الصورتين وسجل لمسلم سبقه فيما^(٣).

وبذا جاءت عنده تشكيلات جديدة في التصوير، اقتحم بعضها ميدان القدماء
في تناول أغراضهم بلغة العصر، وصيغته الحضارية المتمثلة في البديع بمختلف
الوانه، واقتحم بعضها الآخر ميدان الحضارة حين عبر عن حياة الشاعر وحياة
معاصريه على حقيقتها دون الاستناد إلى صور تراشية، هي في حقيقتها وليدة عصر
آخر مختلف.

الا يحق لمسلم بعد ذلك أن نشهد له بالجدة في التصوير في موازاة ما شهد
له بعض القدماء من أنه قد أتى ببعض الصور والمعانى التي لم يسبق إليها؟

* * *

(١) الديوان / ٦٥.

(٢) الديوان / ٦٥.

(٣) الموازنة: ٨٦ / ١.

الفصل الثالث

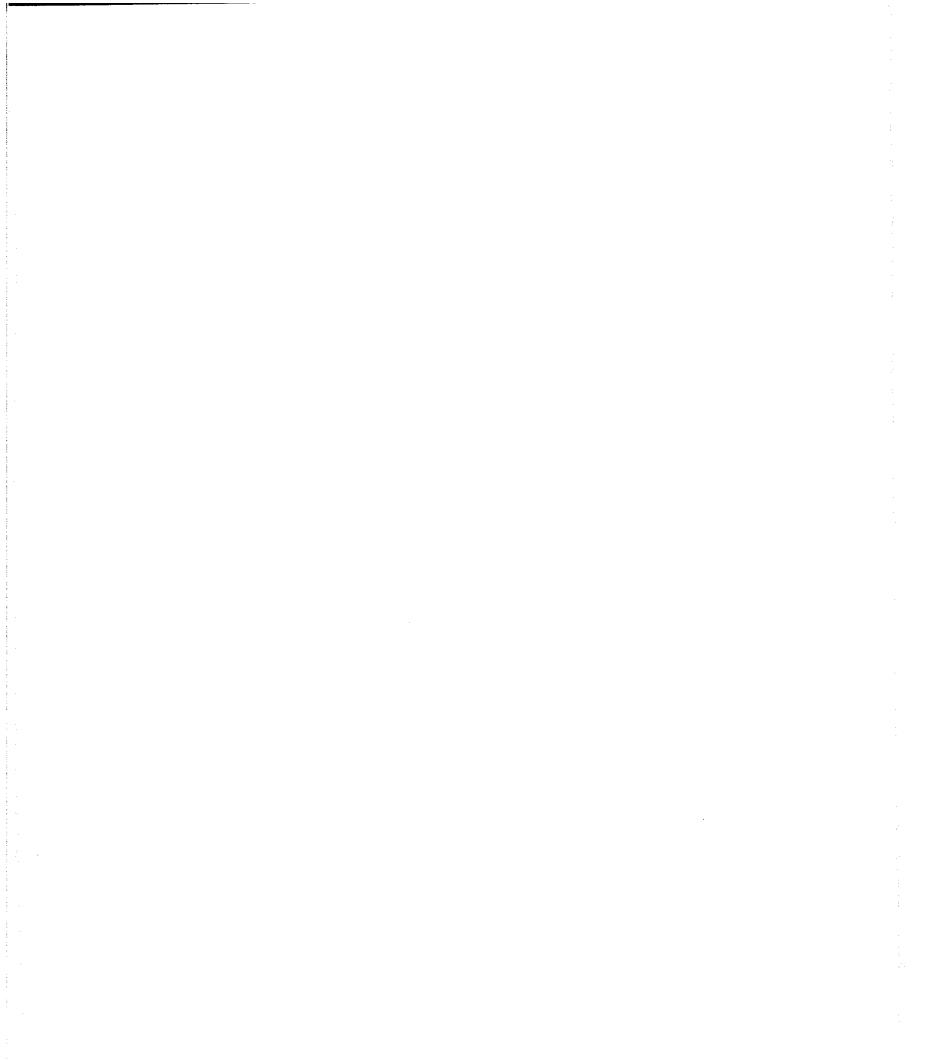
توظيف الصورة الفنية فى شعره

أ - البعد الزخرفى .

ب - المستوى الجمالى .

ج - الدلالة الاجتماعية .

د - النمط الذاتى .



وظيفة الصورة

لم تكن الصورة الشعرية شيئاً جديداً ، أو بدعة فنية ترتبط بشاعر معين دون غيره من الشعراء ، أو عصر معين دون غيره من عصور الأدب ، فقد أقام الشعراء معانيهم اعتماداً عليها منذ القدم ، ومن هنا تبدو أهمية طبيعة الاستخدام الفني لها ، ذلك أن هذه النوعية من الاستخدام تعد معياراً يساعد على تحديد مكانة الشاعر ، واستكشاف موقفه الفني بين أقرانه ومعاصريه ، وهذه الكيفية لا تتناقض مع مسيرة تيار الشعر الذي يختلف باختلاف العصور من حيث طريقة استخدام الصورة ، وذلك بناءً على المرحلة التي يعيشها الشاعر حيث يرتبط فيها بملامح شكلية ، قد تتخذ شكل قيود عند بعض من الشعراء ، وقد يتحلل منها بعضهم ، فهي غير ملزمة لكل شعراء العصر ، أو لشعراء أكثر من عصر أدبي .

وتتدرج الصورة في سلم التقويم الفني ، وقد سبق أن استعرضنا هذه المسألة في توزيع صور مسلم بن الوليد بين التشبيه والاستعارة والتلخيص مثلاً ، والمعروف أن هذه الأنماط البنيوية قد تطورت عبر مختلف المصور الأدبية ، ابتداءً من العصر الجاهلي الذي اعتمد صوره - في مجملها - على الحس والمنظور المادي وانتقالاً بعد ذلك مع الشعراء العرب ، وهم يجتهدون في تطوير الصورة الشعرية ، ومن ورائهم نقاد الأدب يرصدون حركات التجديد والتغيير فيها ، ويستمر التطور حتى يصل إلى مرحلة يتم فيها الشعراء بالإسراف في المبالغة إلى الحد الذي جاءوا فيه بالصورة الشعرية غاية في ذاتها ، بل إن الشاعر قد يسرخ العمليّة الشعرية كلها من أجلها .

وهكذا لم تكن الصورة الشعرية - في حقيقتها - خالدة خلوداً أبداً هي عمل ما يقدر ما يمكن أن نزعم أنها قد تمنح - من خلال العمل الفني ذاته - خلوداً زمنياً، يرتبط بنووق معاصري مبدعها ، سواء في ذلك الشعراء والنقاد ، ومن هنا

تاتي أهمية تحديد دراستها عند شاعر معين في عصر بعينه ، فربما تسمح مثل هذه الدراسة بإبراز الجهد الفني الذي بذله الشاعر نفسه في إبداع الصورة ، ومدى ما وفق إليه في تحويلها من مظاهر صدق التجربة إلى جانب هذه القدرات الفنية المتميزة .

ولا يقتصر للشاعر بسهولة أن يتلاعب أو أن يتطرف بمثل هذه الصور الشعرية إلى الحد الذي يسخرها فيه لتكون رمزاً لتجديده ، أو إشباعاً لرغبته في المناضلة ، مما يعيده عن تحقيق هدفها الوظيفي لتصبح مجرد زينة أو زخرف ، أو تزيين للمشهد الذي يصوّره أو يحيّاً معه ، إذ لا شك أن المستوى الفني للشاعر يبدأ في الانحدار ابتداءً من تلك المرحلة .

ومن هذا المنطلق يمكن التقرير بين مصادر الصورة عند الشاعر وبين وظيفتها على اختلاف درجاتها في الأداء الفني ، ابتداءً من كونها زخرفاً باهتاً لا قيمة له في القصيدة ، إلى كونها ذات وظيفة جمالية تحمل إلى المتلقى من طاقات الإبداع الفني للشاعر ما يمنحه من النشوء والمعنى حساً جماليًا ، إلى الوظيفة الاجتماعية التي يتلزم إزاءها الشاعر بمعالجة تجربته الشعرية بمعناها الإنساني الشامل المرتبط بحياته كجزء من مجتمعه وب بيته ، إلى الوظيفة الذاتية التي توكل أهمية - بل ضرورة - انطلاقه صورة معينة من تجربة شاعر بعينه ، « فقد مر الإنسان عبر القرون بنفس التجارب العاطفية والأخلاقية والمادية ، وتناوله أحاسيس اللذة الطاغية والألم ، ومررت به لحظات النصر والهزيمة ، والعظمة والخيبة ، وواجه عين المشاكل الإنسانية ، وظل يسأل نفسه نفس الأسئلة ، ولقد تبين له أنه يعاني من نفس الصراع العاطفي والأخلاقي في علاقاته مع نفسه ومع الآخرين ، وما كان ليتسنى لنا معرفة ذلك لو لا أن نفراً معيناً من بين ملايين الرجال في كل العصور كانوا يحسون في أنفسهم بتلك القوة القهيرية التي كانت تدفعهم دفعاً لكي يعبروا في صور بلاغية عما يتعلّم في أنفسهم من أحاسيس ، وكانوا بما يتكلّفونه من اختيار وربط وصياغة يخلقون من تجاربيهم عملاً فنياً واعياً ، ذلك أنهم كانوا يسلطون الضوء على جوانبهم المتعددة ، ويظهرونها في صورة متباعدة ،

مفردين بذلك مميزاتها الخاصة مضفيين عليها شكلًا محدداً ، محققين كل ذلك عن طريق اللغة »^(١) .

وفي هذا الإطار دار الشاعر القديم حين حاول أن يربّت تجربته ليبرزها في صورة شعرية لا تقف وظيفتها - في شكلها المثالى - عند حد التزيين والزخرف ، يقدر ما تمتد لتحقيق وظائف كثيرة ومتعددة .

وفي رواية الصورة عند مسلم من هذه الناحية تبين لنا - من قبل - كيف وصل به الأمر - أحياناً إلى - حد الولع بها في ذاتها ، وإن كانت قد استخدمت عنده - أحياناً أخرى - أداة للإيقاع الذهني ، والتأثير العقلى عن طريق تصوير فلسفته في حياته .

وهكذا تبدو أهمية دراسة الصورة في التركيز على توصيف وظائفها المتعددة ، وذلك في ضوء المسلمة النقدية التي تقول إن الشعر كله يستعمل الصورة ، ليعبر من خلالها عن تجارب أصحابه ، حين ينقل ما وراءها من دلالات في شكل فني يتميز بالوضوح والتوصيل فهي عنصر من بين عناصر أخرى كثيرة تتanax في إطار فني واحد ، حيث تشارك متتابعة في تعميم الفنى تعميم داخلية »^(٢) .

كما تبدو أهمية دراسة الصورة أيضاً من استعراض بعض الحقائق التي ترتبط بوظائفها ، وإن كان ذلك قد يسمح للبعض بتوجيه الاتهام إلى هذه المنطقة من الدراسة بأنها إنما تعنى بالشكل فحسب ، وهي في الحقيقة أعمق من هذا المستوى بكثير ، إذ إنها لا تقف عند جرس اللحظة أو الانسجام الموسيقى ، خاصة إذا أدركنا أن الصورة « جزء من مبنى القصيدة ، ولابد أن ندرسها مع الأجزاء الأخرى التي يتكون منها هذا المبنى ، وفي هذه الطريقة لا تزال كل قصيدة صالحة لأن تقدر دون نظر إلى مادتها وموضوعها ، وهذه اللفتة الأخيرة مسألة شائكة ، ولكن حتى هذه تستطيع دراسة الصورة أن تكشف عن تفاصيلها أو أهميتها في كثير من الأحيان »^(٣) .

(١) إليزابيث درو . الشعر : كيف تفهمه وتندوقه / ١٧ .

(٢) د . مصطفى ناصف . الصورة الأدبية / ٢١٧ .

(٣) د . إحسان عباس . فن الشعر / ٢٣٩ .

فالصورة في جوهرها ثمرة من ثراء الفكر وغنى التجربة ، وهي تحاول عن طريق الإيضاح الفني أن تكشف عن أبعاد هذه التجربة الاجتماعية ، ثم الإنسانية الشاملة .

وهي - أى الصورة - في شمولها لجميع الأشكال المجازية إنما تعد إبداعا من نتاج القوة الخالقة ، فالتوجه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر ، وقد تعيّن دراسة الصورة مجتمعة على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة . والصورة فيها من قدرة الشاعر ما يصرّفنا عن ظواهر المحسوسات إلى وقع الموصوفات في النفس والخاطر ، لأن شعوره يصدر من داخل نفسه وخارطه ، ويمثلُ بها وعيه ، ولا يصدر عن تفاصيل الظواهر والأشياء .

كما ترتبط الصورة بالفكرة فلها بها علاقات وثيقة ، فهى إما أن « تقرّرها بالتبrier والتوضيّح والشرح والتفسير ، أو تزيّنها بالتزويق والتحليل والزركشة ، وتتفق الوظيفتان معاً في أنهما لا تتشانرون على المعنى ظل دلالة هائنة ثم تفترّقان ، بحيث تؤدي كل منهما مهمتها : فالوظيفة الأولى ترتبط بوظيفة الشاعر الاجتماعية التي كانت تلزمها أن يتحمل الأسباب ، ويقدم المعاذير بين يدي غيره ، كما ترتبط بالفكر المنطقي الذي كان يحكم الشعر بقيمه ، وترتبط ثالثة بحاجة الإنسان إلى تبرير الفعل أو الإقلال به » (١) .

وترتبط وظيفة الصورة في مجلّمها بوظيفة الفن الذي يمد وليد الطاقات الفعالة للجنس البشري ، حيث يساعد على تكيف الإنسان مع حضارته التي ينتجها « فلا جدال في أن الأدب نفسه يستفيد حين يسهم في قيم الحياة عن طريق التكامل الاجتماعي ، فإذا كانت التجربة هي موضوع الأدب الحقيقي ، فإن إغناء التجربة وتحسينها سيعودان على الأدب بالنفع المباشر ، فتتجه نحو تحقيق ذاته كفعالية ، وذلك يستصحب إطلاق فعاليات أخرى من عقالها » (٢) .

فالتعبير عن التجربة أمر ممكّن بدون أختيلة أو تشبيهات ، ولكن الشعر يصبح - عندئذ - مجرد كتلة جامدة تفتقد الحياة التي لا يمنحك إليها إلا تلك الضور

(١) نعيم اليافى . الصورة الفنية في الشعر الحديث / ١٤٧ .

(٢) روى كلون ، الأدب وصناعته / ٢٣ .

المجازية التي تجمع بين التصوير والإيقاع ، في حين تحرض على حسن استخدام الألفاظ مع إتاحة الفرصة للخيال للانطلاق بقدر كبير من الحرية التي يتميز بها الشاعر عن سواه .

فالخلق الشعري - على هذا الأساس - محاولة لا تبدأ منعزلة ولا تعيش في فراغ ، وكذلك الصورة ، وهي ثمرة لهذا الخلق - لا يمكن لها أن تنشأ في عزلة ، بل إنها تعيش في نطاق من العلاقات المتداخلة « فهنا الناظم وهناك إزاءه « سر الكون » أو « تعقيد العالم » ، ولابد من الرمز الذي ينبعق كما تبثق فيinous من البحر بقوة حركتها التلقائية ، نجد هنالك صورة ، قصيدة تتحقق في المدى الذي نظر إليه جميعا ، المدى ما بين أنفسنا والعالم من جهة أخرى »^(١) .

وانطلاقا من ضرورة تأمل مجالات الأداء الوظيفي للصورة لا يمكن أن نتصور الحياة بدونها إلا أن تكون مساء باهته الملامح ، بل إن النفس الإنسانية لا تستطيع أن تعبّر - عندئذ - عن الإدراك والانفعالات ، أو تبرز العاطفة لارتباطها في ذلك بالتصوير الشعري الذي يرينا حالة هذه النفس في انفعالاتها وعواطفها ، ويعيننا على الاحتفاظ لها بتقدّرها وتميزها وأصالتها ، بل تتميّز هذه الأصالحة مع زيادة وشائج الصلة بينها وبين جمال الكائنات في الحياة » فالشاعر العظيم مكتشف عظيم في عالم الجمال والوجود ، لأنه يرى الأشياء والأحساس رؤية طازجة ، ليست نظرته ولidea المنطق أو العلم ولكنها ولidea الحدس ، وليس أداته هي التحليل والتركيب بل هي الخيال المصيب »^(٢) .

فالتجرية الشعرية من خلال هذا القصور تثير انفعالات خاصة ، لا تستوعبها إلا صور شعرية في تعبير شعري ، وقد لا يستطيع صاحبها أن ينظم ، فيعبر عنها نثرا ، ولكنه حتى في هذه الحالة لا يستغني عن الصور والظلل التي تعد ميزة كبرى يتمتع بها العمل الفني ، وببقى للشعر إزاء هذه الصور ميّزته التي يتفرد بها من الإيقاع القوى المنسق ، ومن الصور والظلل التي لا تبعد عن

(١) أرشيبالد مكليش . الشعر والتجرية / ١٥ .

(٢) صلاح عبد الصبور ، قراءة جديدة لشعرنا القديم / ٢٠ .

المشاهد الطبيعية في الحياة إلا بمقدار ما يبعثه فيها التصوير من حيوية ونشاط عن طريق الخيال الذي يساعد على استفادة الطاقة الشعورية ، وتوسيع تجاربها إلى الآخرين » فالصور والظلال هي استفادة لطاقة الحس والخيال المصاحبة للتجربة الشعورية القوية الفائضة عن التعبير اللفظي المجرد «^(٢) .

ويقى للشعر - بادهة - أن مادته هي التجربة المحسنة ، إذ ليس في الحياة كلها أمر لا يجوز اعتباره تجربة لها قيمتها في ذاتها ، » فالتجربة المحسنة سهل تصورها في الأمور التي يرجع فيها إلى الحواس أو إلى العاطفة ، بيد أنها كثيراً ما تكون أيضاً في الأمور التي يرجع فيها إلى العقل أو إلى أية ناحية أخرى من نواحي الحياة «^(٢) .

ويقى على الشعر بعد كل ذلك أن يؤدى وظيفته في أن يكون جميلاً أو لا ، وهو ما لا يتأتى له إلا حين يجعل التجربة قائمة بذاتها من ناحية ، ومرتبطة بغيرها من التجارب الإنسانية في نفس الوقت من ناحية أخرى ، فالصورة الشعرية هي التي توفر للتجربة هاتين الميزتين معاً ، لأن الصورة لا يمكن أن يكون لها وجود إلا بصفتها تعبيراً عن تجربة معينة ، أو تصويراً لمادة محددة ، ففي الأولى يلعب الخيال دوراً واضحاً ، وفي الثانية غالباً ما تكون الصورة أقرب إلى الحواس ، وعلى هذا فإن الشاعر لا يتيسر له أن ينقل تجاريـه - في شكلها الكلـي - إلا إذا اعتمد على الصورة ، لأنها تحافظ على كيان التجربة ، دون تجزئتها ، أو تفتيتها ، ومن هنا كان يتصور إمكانية عزل نوع من الشعر ، هو ذلك النوع المجرد من الصور ، والذي يسمى بشعر الفكر استناداً إلى تجرده من فن التصوير الشعري ، وإن أمكننا الرد على هذا التصور من كون هذا الشعر يأتي جيداً إذ إنه « له قيمة الفكرية والإنسانية ، ولا تملك أن تلقي به إلى البحر لأن إلقاءه خسارة على الفكر البشري ، ولكنك لا تجد له من الحرارة ولا الإيقاع ، ولا تلمح فيه من الصور والظلال ، مما يحرك مشاعرك ويهز وجودك . إن الذهن وحده هو الذي يتلقى هذه الدراسات ،

(١) سيد قطب . النقد الأدبي / ٥٦ .

(٢) لاسل آبر كرمبي . قواعد النقد الأدبي / ٢٧ .

والملحوظات ، والتوجيهات ، بلا انفعال شعورى ، لأنها مجردة من الحرارة الشعرورية ، ومن القيم التعبيرية كذلك ، وليس المسألة أنها حكمة ، فالحكمة قد تجرب ثمرة انفعال شعورى فتصدر حارة دافقة غنية بالصور والظلل ، فتودع ديوان الشعر فى درجتها بلا معارضه ، والصورة تكشف عن بعض صفات نوعية حين تخلق لها جوا فنيا ، وهى تتقل المشاعر عن طريق الوصف التفصيلي ، مما يجعلها أكثر جلاء ووضوحا «^(١)».

فالشاعر الفنانى - طبقا لدلالة هذه المقوله - يعتمد أساسا على الصورة ، ابتداء فى ذلك من الصورة الجزئية التى قد تعجز عن أداء وظيفتها وحدها إلا بالتفاعل قريناها من الصور الأخرى ، ومعنى هذا أن للصورة موقعها الخاص بها فى وحدة العمل الشعري ، وتبعا لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية ، تمنح الصورة قدرة على الأداء الوظيفي المتكامل فى نطاق هذه الوحدة ، وهنا تتدخل قدرات الشاعر مع روحه الداخلية حين يدرك قيمة وحدة المجموع الكلى للصور ، دون أن يتناقض ذلك مع وظيفة الأجزاء « فالصورة الشعرية العضوية وسيلة للكشف عن الحقائق النفسية والخلجات الشعرورية عن طريق الحدس والخيال ، فترسم الحقيقة واضحة محسوسة ، لا منطقية مجردة ويتعاونون على رسما المضمون والشكل ، كما تحيا الروح فى الجسم »^(٢).

وعلى هذا يتسع مجال الصورة الشعرية فلا يقتصر على العالم الخارجى فقط ، بل يمتد ليشمل أيضا على الوجود الداخلى للشاعر ، وكأن الشعر بذلك يصبح عملية تفهم الشاعر نفسه للوجود ، كما تتعكس فى نفسه ، وذلك اعتمادا على حسن اختياره من وقائع هذا الوجود ما يناغم مع مشاعره وتجاربه ووجوداته «ولهذا كان لابد من وجود المنصرين معا فى الشعر ، العالم الخارجى والعالم الباطنى ، بل إن الحديث عنهما باعتبارهما عنصرين تموze الدقة ، ففى القصيدة الجيدة لا يستطيع المرء أن يفصل بين ما هو العالم الخارجى وما ينتمى للعالم الباطن »^(٣).

Caroline Spergeon .Shakespeare's imagery and what it tells us . p . 9 .

(٢) د محمد غنيم ملال . الصورة الشعرية . م . المجلة ع ٢٢ ، أغسطس ١٩٥٩ .

(٣) د . محمد مصطفى بدوى . الذاتية فى الشعر . م . الأدب ع ٨ س ١ نوفمبر ١٩٦١ ص ٨ .

وليس العالم الخارجي أفكاراً وصوراً متقاربة دون تدخل الشاعر إذ إن هذه العلاقات الوثيقة المتبادلة بين الأجزاء هي رهن بهذا الشاعر أو ذاك ، إذ إنها تتنتظره بكل قدراته الفنية كي يكشف عن حقيقة العلاقة بين الجزء والكل عن طريق نوع من النمو في التصوير يحتفظ للشاعر بشخصية في الصورة ، كما يحتفظ بكل صورة جزئية بشخصيتها النامية داخل الإطار الكل الشامل ، وعندئذ تصبح الصور نسيجاً موحداً بعد أن كانت أشبه بغيوط متوازية «^(١)».

ويستغل الشاعر هذا الإطار ليقدم من خلاله دلالة معينة ، أو معنى محدداً ، أو وجهة نظر خاصة ، أو رؤية ذاتية للوجود ، وسنته الرئيسي في كل ذلك هو البناء الفنى حين يتأثر ويؤثر ، ويتفاعل ، ويتدخل مع التجربة مشكلاً منها صورة فنية كاملة ، يجب أن تدرس كاملة مهما تعددت أجزاؤها ذلك أن دراسة قطاع واحد من العمل الفنى ، أو فصله عن بقية القطعات لا يلقى بالضوء الكافى على طبيعته ، سواء أردنا من دراسة الصورة أن نصل إلى طاقات الكاتب وفنه في الأداء ، أو محاولة تلمس أبعاد شخصيته أو حياته من ورائها فلابد من إدراك كل ما حولها من حفائق وأخبار ومعطيات فنية تتشكل منها الصورة ، ذلك أن «النظام الاستعارى العام يكشف على الدوام علاقات جديدة بين الأشياء ، ويدأب الشاعر على الكشف والتغيير من تصور الشعراء قبله هذه العلاقات»^(٢).

ومن هنا يصبح عبئاً أن نفصل في مقاييس التصوير بين النظم التشبيهي والنظام الاستعارى إلا بمقدار ما يكشفه كل منهما عن العلاقات الجديدة بين الأشياء مما يزيدها جمالاً ، خاصة حين تسعى إلى الأداء النفسي الذى يمد جانباً هاماً لا يمكن إغفاله في زحام التصوير ، فمحاولات صبغ الصورة بحالة النفس تخلق منها لوحة كلوجة الفنان العاذق ، كاملة الأصباغ والألوان ، محكمة الخطوط والأضواء ، وتدرجها مع هذه الوظائف المختلفة للصورة تبدأ باستعراض الصورة الزخرفية وكيف تعدد درجاتها عند مسلم بن الوليد .

* * *

(١) انظر د . مصطفى ناصف . الصورة الأدبية / ٢١٠ .

(٢) د . مصطفى ناصف . الصورة الأدبية / ١٤٧ .

(١) البعد الزخرفي

حين يلح الشاعر على جانب المعنى فقط يصبح كل همه الاعتماد على التقرير والوضوح والمباشرة ، ويتبلور كل العباء الفنية في توصيل التجربة بأسهل السبيل وأوضحتها ، وكأن الشاعر بذلك يتلقى معطيات الحياة من حوله ليرسلها إلى غيره دون تصوير فني ، وهذه التقريرية تجعل عمل الشاعر أقرب إلى أن يكون نقلًا حرفيًا للواقع أو تصويرًا فوتوغرافيًا يسجل عليه الملامح الخارجية الظاهرة للواقع دون محاولة لإبراز العلاقات بين الأشياء ، أو الغوص في أعماقها ، وعندئذ يبدو الشاعر من ذوى النظرة الجزئية للأشياء إذ يراها من خلال بعد واحد دون سائر الأبعاد ، وهنا تصبح نظرته قاصرة عن مستوى النظرة الشمولية التي تنتظر من الفنان برحابتها واتساع مجالها .

وترتبط التقريرية أو المباشرة في التعبير ببساطة وظائف الصورة الشعرية ، وهي وظيفة الشرح والتوضيح ، إذ يحرص الشاعر على إبراز المدركات الحسية في شكل تقريري واضح للتجارب الجزئية « فالتجربة الجزئية » فالتجربة وليد الإدراك الحسى والمعلى أو التفكير المجرد ، إذ يدرك الشاعر علاقات بين جزئيات حسية علاقات توازن وتكافؤ مصدرها التفكير العقلى الصرف ، ولذا نجد الشاعر يستجيب للعالم بكيانه كله أى بحواسه وعاطفته وفكره ^(١) .

والشعر العربي القديم - في جانب منه - شعر تقريري تستخدم فيه الألفاظ بكل ما فيها من قوى تقريرية ، دون استغلال كامل لقدراتها الإيحائية أو طاقاتها التصويرية ، ومع هذا فقد بقيت لمجموعة من شعرائه القدرة على هذا الاستعمال الفنى التصويرى الذى تجاوز التقريرية الخاصة والمعنى الحرفي إلى الاعتماد على التصوير والإيحاء ، وكل شعرائنا القدماء يقف مسلم بن الوليد حيث ترب بعض

(١) د . مصطفى ناصف . دراسة الأدب العربي / ٢١٠ .

صورة أقرب إلى المباشرة والتقرير ، فيها ملامح الإدراك الحسي وقسمات التفكير المجرد في قوله عن نفسه :

وَتَسْتُّ بِهِ جَاءَ إِذَا السُّئِلُ رَاثِيٌ
وَلَا حَامِلٌ مَدْحُى عَلَى غَيْرِ مَحْمُولٍ^(١)
فهو يريد أن يقرر أن ما يقوله من مدح وإنما يبيذه عن استحقاق ، وإذا ما أبطا عنه ممدوحه فإنه ليس بالهباء ، فهو صورة باهتة أراد منها أن يبرر موقفه من ممدوحه ، وكأنه يريد من وراء ذلك إقتحام المثلثي بتصديق كل ما يقوله فيهم .

ونمط آخر من التقريرية الباهتة في تصوير جود ممدوحه في قوله :
يَبَرُّ بِالْجُودِ بِحَمِيمِهِ وَيَكْتُوْهُ كَأَنَّهُ وَالِّدُ يَحْنُو عَلَى وَلَدٍ^(٢)

فهو يبر الجود ، ويحميه من أن يضمه بالبخل ، ويحفظه وبعطف عليه ويشفق كالوالد حين يحن على ولده ، ففي هذا التشبيه من البساطة ما فيه ، وهو أقرب إلى التقريرية والمباشرة القائمة على الإدراك الحسي والتفكير المجرد بعيدا عن التصوير أو الإيحاء الفني .

وأجود من هذه الصورة صورة أخرى أعقبتها يقول فيها :

مُسَقِّرُ الْكُومِ لِلْأَضْيَافِ تَيْسِنَهَا إِلَّا الْمَكَارِمِ مِنْ عَقْلٍ وَلَا قَوْدٍ^(٣)
 فهو يقر النون الكوم للأضيفه ، وما لها دية ولا قصاص ، وهو لا يبغى من وراء ذلك إلا أن يوصف بالكرم ، تلك الصفة التي اعزز بها العرب في كل عصور الأدب . وكل ما يبيذه الشاعر هنا أن يجعل المكارم هي الديمة التي يريد لها المدح من صنعه .

وانتقادا من نزعة التقريرية المباشرة إلى الجانب المشرق فيها - أعني جانب الزخرف - نجد - أحيانا - لا يكاد يتعدى - من الناحية الوظيفية - إثارة الحواس بواسطة جماليات الزينة العارضة ، مما يبعث على اللذة والإمتاع المؤقت ، وقد اقتصر بعض شعرائنا على هذا المستوى من التزيين والتمييق ، بل إن بعضهم قد

داشى : أبطا عن .
(١) الذيون / ٢٢ .
(٢) نفسه / ٨٦ .

راح يطنب ويستطرد انسياقاً وراء نعوت كثيرة يضييف بعضها إلى المشبه وبعضها إلى المشبه به ، وكلها لا تتعذر أن تكون ألواناً زاهية تنمق الفكرة وتنحها من الزركشة ما لا قيمة له في الأداء الوظيفي للصورة ، فمن هذه الصور التي يبرز فيها الإطناب والاستطراد والزخرفة غير المادفة قول مسلم :

سَلِّ النَّاسَ إِنِّي سَائِلُ اللَّهِ وَحْدَهُ وَصَائِنُ عِرْضِي عَنْ قُلَانٍ وَعَنْ فُلِ
إِذَا رَكِبَ الْلَّيلَ الضَّعَافَ رَكِبَتْهُ زَمِيلِي السُّرِّي وَالرَّدْفُ عَزْمِي وَمَعْصِلِي^(١)

ضمجمل الصورة في البيت الأول أنه لا يريد أن يسأل غير الله وحده ويصون عرضه عن سؤال الآخرين ، وهو يريد أن يؤكد ذلك بأنه لا يقول ما يقوله إلا عن قوة ، ذلك أن الليل إذا غمر الضعفاء من الناس فلم يستطعوا السرى فيه ركبته هو وصاحبها الذي لا يقارقه في ظلمة الليل ، ويردفه في ذلك عزمه وسيفه ، وكأنه يؤكد بذلك أنه إنما ترك سؤال الناس عن قناعة ورضا لا عن عجز عن المطلب ، فالزخرف هنا غير هادف في البيت الأول حين يتلاعب بالسينات وأوزان الكلمات .

وفي صورة أخرى لرحلته إلى مدحوجه يقول :

حَتَّى إِذَا الْفَجْرُ اسْتَضَاءَ أَنْجَتْهَا لَا دُوقَ نَوْمًا أَوْ أَصِيبَ مَلِيلًا
وَاللَّيْلَ قَدْ رَفَعَ الْذِيُولَ مُواشِكًا بِرَحْيِيلِهِ سُلْطَانَهُ لَيَرْزُولا^(٢)

فالاستطراد هنا في أداء نفس المعنى في البيت الثاني بلا زيادة ، مما يفقده القيمة والهدف ، إذ إنه جاء بما أراد توصيله في البيت الأول ، وهو أنه قرب الفجر أباخ ناقته ليستريح ، فلا داعي إذن لذكر كون الليل قد بدأ يرفع ذيوله وسلطانه ليزول ويزغ الصبح ، إلا أن يكون ذلك تزيداً في المعنى وإلقاء للصور بلا هدف فني إلا التصوير في ذاته ، دون أن يخدم المعنى أو يضييف إليه جديداً .

ويرتبط مقياس الجودة في التصوير الشعري بهذا المستوى التقريري المباشر من حيث الوظيفة ، وهو يعتمد فقط على التميق والزخرفة مما يؤثر بدوره

.(١) الديوان / ٢٦ . (٢) نفسه / ٥٩ .

على القيمة الجمالية للشعر ، فالشعراء يرسمون الصور ، ويخلعون على الأشياء صفات ليست قائمة كلها في حكم العقل ، ولكنها موجودة في روح الأشياء ذاتها ، وهنا تصبح الصورة الشعرية وسيلة شعورية هامة للتبيير ، أما حين تعجز الصورة عن تحقيق مثل هذا الهدف الفني فإنها تصير عندئذ « ممتعة في ذاتها ، مزخرفة مزركشة ، لكنها لا تصيف جديدا إلى معانى القصيدة ، بل قد تضعف تلك المعانى ، فالصور الكلامية التي يستخدمها الشعراء ، إن أجيد استخدامها كانت أدلة مفيدة في أيديهم ، فيفضلها تشخيص المعانى المجردة ، وتصب في صور مرئية محسوسة ، وبذلك تكتسب قوة ونصوعا »^(١) .

فالشعر من شأنه أن يكون ممتعا - أو يجب أن يكون كذلك - فهذا أمر طبيعي بالنسبة له ، احتماما في ذلك إلى التقاليد « فقد مرت فترات لم يكن فيها ما هو أعمق متعة من الشعر »^(٢) .

ومنذ مسلم تظاهر هذه الصور بكثرة واضحة في مطالع قصائد المديح ، حيث يتعدد منها توطنها للشاعر على مددوه ، والدخول إلى غرضه الأصلي ، فتأخذ شكل الذكريات التي مر بها الشاعر ، ويبدو ذلك واضحا بصفة خاصة في تصويره لطيف الخيال ، على نحو ما نرى في قصيدة له يمدح بها « هارون الرشيد » حيث يبدأ بقوله :

خَيَالٌ مِنَ النَّائِي الْهَوَى الْمُتَبَعِّدٍ سَرَى فَسَرِى عَنْهُ عَزِيزُ التَّجَلِّي
فَبَيْاتٌ يَنْاجِي النَّجَمَ حَتَّى كَائِنًا يُخَالِسُ عَيْنَيْهِ الْكَرَى لَيْلٌ أَرْمَدٌ^(٣)
ثم يستمر في تصوير طيف الخيال ، حتى يخلص منه إلى المديح في قوله :
إِلَيْكَ أَمِينَ اللَّهِ ثَارَتْ بَنَى الْقَطَا بَنَاتُ الْفَلَّا فِي كُلِّ مَيِّثٍ مُسَرِّدٌ^(٤)
 فهو في الصورة الأولى ينادي خيال محبوبته النائية ، ذلك الذي زاره في النوم ، وسرى إليه ليلا ، فسرى عن « صريع » عزيمة تصبره ، وبات يخاطب النجم ،

(١) تشارلتن . هن الأدب . ص ٧٩ .

(٢) روى كادون . الأديب وصناته ص ٢٣٦ .

الميت : اللين من الأرض . مسرد : متتابع .

(٣) الديوان / ٦٩ - ٧٠ .

(٤) الديوان / ٧٣

كأنما يسارق عينيه كراهما ، فلم يعد يستطيع النوم ، وكأنه يتخذ من كل هذه الذكريات التي يصورها أداة يصل بعدها إلى موضوعه الأساسي ، مما يفcede قدرًا من الصدق الذاتي والأصالة الفنية وفي نفس الوقت يضفي عليها طابعاً تقليدياً في فكرة التخلص إلى المديح بعد مقدمات غزالية ، كان يمكنه فيها الاستغناء عن القديم ، وهو يختار الألفاظ ليبرز الصنعة السريعة في المقدمة ، لعله يشوق جمهوره لتقبل مدحه بعد ذلك ، فتتجزء السينات مكررة «سرى» «فسرى» «يغالس» «مسرد» ويأتي بالكلمات متشابهة أوزانها «القطا» «الفلا» «الكري» «الهو» ، وهي تتناغم موسيقياً أيضاً مع الأفعال «سرى» «فسرى» ، فتصوّره اللفظي الزخرفي هنا أداة لما يلهمه في القصيدة مما قد يؤثر على قيمته الفنية .

وفي قصيدة أخرى في مدح «يزيد بن مزيد الشيباني» يفتحها أيضاً بصور الذكريات ، وطيف الخيال قائلاً :

طَيْفُ الْخَيَالِ حَمِدَنَا مِنْكَ إِمَامًا
وَلَائِمٌ فِي هَوَىٰ «أَرْوَىٰ» وَصَلَّتْ لَهُ
تَذَكَّارٌ سَرَائِرٌ حُبٌّ مَا يَرَالُ لَهَا
لَوْلَا «يَزِيدٌ» وَأَيَامٌ لَهُ سَلَفتْ
ذَوَيْتَ سُقْمًا وَقَدْ هَيَجَتْ أَسْقَاماً
حَبْلُ الْخَلْبِيْعِ بِحَبْلِ الْلَّهُو إِذْ لَامَا
عِنْدِي سَرَائِرٌ عَمَدَ وَمَا يَقْرَفُنَ آثَاماً
عَاشَ «الْوَلَيدُ» مَعَ الْغَاوِينَ أَعْوَاماً^(١)

حيث يستغل صور الذكريات أداة للوصول إلى التصوير الفني لمدحه ، دون أن يضفي عليها قدرًا كافياً أو صادقاً من تجاريته الذاتية الحقيقة . ومن ثم نراها تتسم - غالباً - بالبساطة والسطحية والبعد عن المكافحة الحقيقة . زد على ذلك تسخيره لما في الصورة من زخرف في التمهيد ، لما يرد من صور بعدها ، فهو يكرر السينات أيضاً في «سقما» «أسقاماً» «سرائر» «سلفت» وحرف الهاء في «هيجهت» «هوى» «اللهو» ، وبين الألفاظ المكررة حروفها تناقض المعانى في «الأسقام» و«السرائر» أو «هيجه الأستقام» و«حمل حبل الخلاعة أو حبل اللهو» . فلم يأت كل ذلك إلا تشويقاً لتلقي الصورة التالية التي أراد أن يرسمها ليزيد .

ولعل من باب التطير في الأحكام النقدية أن نسلب الشاعر حقه في

(١) الديوان / ٦٢ - ٦١ .

الزخرفة اللغوية أثناء تشكيل صورة من تшибهات ، أو استعارات ، أو نصادر عليه رغبته في التوسيع في هذه الزخرفة ، ولكن يبقى لنا أن نحاسبه على مدى جنائية هذا الإسراف أو التطير على تصوير التجربة الشعورية ذاتها ، ولا يتيهأ له ذلك إلا حين تصل المسألة إلى مستوى من المجز عن التعبير ، وذلك باتباع الأسلوب المنطقي الموضوعي الذي يعطي عجزه فيه بالتمييق والتنمية دون الاستناد في كل ذلك إلى الإيحاء التصويري الفنى الذي يتفاعل مع العاطفة الجياشة . فيجعل منها محوراً للقصيدة ، وعندئذ تصيب مجموعة الصور أشبه بحظام تمثال أمام القارئ ، لا يثير في نفسه ما أثارته التجربة في نفس الشاعر ، وكان المسألة لا تتجاوز استعراض مناظر مادية يكسوها غطاء رقيق من الزخرف والزركشة .

ويبدو لمسلم في هذا المضمار باع واسع ، فعنده من الصور ما تختفي فيه العاطفة ، حين لا يستطيع أن يبيّن الصورة ذاتها :

وَاهَا لِأيَّامِ الصَّبَا وَمَنَانِهِ
لَوْ كَانَ اسْعَفَ بِالْمُتَّقَامِ قَضِيلًا
سَلَّ عَيْشَ دَهْرٍ قَدْ مَضَتْ أَيَّامَهُ
هَلْ يَسْتَطِيعُ إِلَى الرُّجُوعِ سَبِيلًا
لَوْ عَادَ آخِرُهُ كَأَوْلَ عَهْدِهِ
فِيمَا مَضَى لَمْ أَشْفِ مِنْهُ غَلِيلًا (١)
وَرَبَّ يَوْمٍ لِلصَّبَا قَصْرَةٌ
بِالْمُهَمَّاتِ وَقَدْ يَكُونُ طَوِيلًا

فتكرار السينات والهاءات يبدو أيضاً جزءاً من زخرفة اللفظ هنا « أسعف » سل ، « يستطيع » « سبيلاً » ، « واهماً » « هل » « دهر » « عهد » ... ثم تكرار عودة الضمير على الدهر « أيامه » « آخره » « عهده » منه ، وكذلك عودته على الصبا « زمانه » « قصرته » .. حيث يستطيع أيام الصبا ، متمنياً أن يسعفه المقام بالاستمرار فيها ، وألا يحرمه الدهر عودة إليها ، تلك الأيام التي قصرها عنده كثرة المهليات ، فعلاقة الشاعر هنا لا يرسلها من خلال بيت واحد ، بقدر ما تكمّن بين الأبيات كلها حين تتعانق جميعاً ، فتبنيت من بينها انفعالاته ممثلة في أمانه لعوده الأيام ، وتذكره ما قضاه منها ، فمضى سريعاً في شبابه ، وفي الصورة من الاستطراد ما يخدم هذه الانفعالات الكامنة بين الصور ، ويساعدتها على الخروج من بينها .

(١) الديوان / ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ -

ويبدو ضروريًا للدرس ، حين يصل إلى هذه الزاوية في درسه الصورة التزينينية بصورها الفنية عليها حول إمكانية اعتبارها ذات وظيفة أم لا ، من ذهنه التساؤلات : ما أهمية هذه الصورة من حيث علاقتها بحياة الفنان في مراحلها المختلفة ؟ وما صلتها بحاجاته العميقه ورغباته ؟ وبعلاقته بمعاصريه ؟ وبطريقه ؟ وب حياته الاقتصادية وبمجتمعه الكبير ؟ وإذا لم تجب صور الشاعر عن أي من هذه التساؤلات فقد سقطت في حمام الزخرف اللغظي غير الهدف ، وعندئذ قد تقتصر على التتميّق ، وهذه هي أدنى الوظائف التي يمكن أن تلقاها من التصوير الشعري أو تتوقعها منه .

ويبدو اقتصار بعض الشعراء على رؤية صور القصيدة على أنها مجرد زينة تمنحها قدرًا من الجمال بمثابة داء لدى أصحابه مما يحتاج إلى معاناة راسخة لمعالجته ، لأن هذه الرؤية تجعل من الصعب أن نطلق على الصورة أنها « شاعرية » أو حتى أنها جميلة ، وعندئذ يحتاج - بنوع من التدفق - إلى تحديد الدواء الذي يعالج مثل هذه السطحيّة في التصوير ، وعلى النقيض من ذلك ، فإن البعض يلمح الصورة كبناء فنيّ عضوي قائم في القصيدة ، دون تزيين أو زخرفة ، ذلك أن الصور قد لا تكون زينة ، ولم يقصد الشاعر بها أن تكون زينة . إنها ليست جميلة ، ولم يقصد الشاعر أن تكون جميلة ، إنها عناصر في القصيدة ، عناصر في بنائها ، ويجب أن تقرأ بهذا المفهوم»^(١) .

ومن هنا يمكن للشاعر أن يجبر في أسلوب معالجته مرتين في الصورة : مرة حين يأتي عنده الزخرف غير متعمد ، فيكون له وقع فني خاص ، وأخرى حين ترتبط الصور عضويًا ببناء القصيدة ، وما يوجد بداخله من معان . من مثل هذه الصور قول سلم :

جَعَلُوا الْجَمَاجِمَ لِسُسُوفِ مَقِيلَا
فَوْمٌ إِذَا حَمِنَ الْهَجِيرُ مِنَ الْوَغْيِ
خَيْلٌ يَطَانُ بِقَاتِلِ مَقْتُولَا
إِذَا حِمِيَ إِلَّا الرَّمَاحُ وَبَيْهَا
تَرَكَتْ إِلَيْهَا لِلْفُرَزَةِ سَبِيلَا^(٢)
وَنَقْدٌ وَقَعْنَ يَارْضِ كَابُلٍ وَقَعَةَ

(١) أرشيبالد مكليش . الشعر والتجربة / ٦٧ .

(٢) الديوان / ٦٠

فهو يركز هنا على الزخرف تركيزه على أداء المعانى ، ويبقى عنصر النقص فى الصورة فى انفصالها عن ذات الشاعر ، فالنموذج التصويرى هنا يؤكد المعنى اعتمادا على تكرار الحالات والجيمات « جلوا » « الجمامجم » « الهجير » ، والحالات « حمى » « لا حمى » « الرماح » والصورة تستعرض شجاعة الممدوحين ولذلك يهتم الشاعر بتفاصيل الأماكن التى تبرز فيها هذه الشجاعة من ظروف الهجير ، والوغى ، والجامجم ، والسيوف ، والرماح ، والخيل ، والقتلى ، لتنتهى من كل ذلك إلى تقرير حقيقة واقعة حين وقع الأعداء بأرض « كابل » وأيقنوا بانتصار ممدوح الشاعر ، فتركوا الطريق مفتوحا للغزا .

وإذا بختام الصورة يكاد يخلو من ذلك الزخرف الشكلى ، ويقتصر على المعنى التقريري المباشر ، الصورة كلها تبدو أطراها معيشة ، يبعد كل منها عن ذات الشاعر أكثر من الآخر .

فالجمال المرغوب فى الشعر تحدده طبيعة النظرة إلى الشكل والمحتوى ، وليس إلى الشكل وحده ، فالشكل لا يستطيع أن يستقل بذاته عن المحetoى ، أو أن يتمتع بوصف جمالى بمعزل عنه ، إذ إن كلاً منها يعد نسيجاً متاخلاً مع الآخر من أجل تحقيق عنصر الجمال الذى يمنحك القطعة قدرًا من الإمتاع الفنى ، ذلك أن الجمال « حلية يضاف إليها من يعالج دواعي القول حين يشاء ، وكل النظرية الأدبية عند العرب تستند - عملياً - إلى هذا الاعتقاد ، فالمحتوى أو ما يسمى بالمعنى يرى شيئاً قائماً بذاته ، ويمكن أن يعرض بأساليب مختلفة »^(١) .

وقد تأتى الصورة الشعرية - أحياناً - أكثر قرباً إلى معالجة الشكل ، ولا يكون وراءها من المضامين أو المعانى ما يبدو ذا قيمة ، ذلك أن التطرف نحو الشكل وحده يبدو أمراً مكروراً في العمل الأدبي ، ومن هنا ينتقده بعض النقاد ، ويرفض أن يكون التزويق الجمالى « غطاء يستر » ما هو فارغ لا جدوى وراءه ، ولا يمكن أن ينهض بمثل هذا المحتوى .

وعلى النقيض من هذا الاتجاه ، استسلم البلاغيون القدماء لأحلام وأوهام

(١) جرويناوم : دراسات في الأدب العربي ١٢ .

تشيع تحلاً من الواقع غريباً ، وتبني واقعاً آخر على أنها صادقة ، فهم إذن لا يريدون الجدة في الصورة مطلقاً ، وإنما يريدون من وراء ما سموه « الاستطراف » إذكاء الغرابة والعبث بالعلاقات الطبيعية بين الأشياء ، وقد استرقهم الشعر بالتضاد الذي يخالف تماماً ما نرجوه الآن من أن تكون الصورة تذكرة تلقائية بعلاقة كامنة بين الأشياء »^(١).

وليس معنى هذا أنهم كانوا يجهلون حقيقة الشعر من حيث كونه موسيقى وتصويراً ، ولكنهم جروا وراء فكرة الاستطراف والتلاعُب اللفظي في وقت كانت فيه الصور أقرب إلى النهج العقلي الذي يكسوه غشاء من الألفاظ المزخرفة المنمرة ، وهنا يلمع أمام الدارس ما ذهب إليه الرومانسيون في كل المجالات حين ازدواج التعبير عن الأفكار ولجأوا إلى الاتجاه الحسّي ، والتأثير اللوني والجرس العاطفي ، وإلى تلك الهالة التي تنتشر من موسيقى اللفظ ، ويتعذر تحديدها ، لكنها تتندّل في القلب كما ينفذ العطر في الفؤاد »^(٢).

وحين تقتصر الصورة الشعرية على مستوى التنميق والزخرفة في أداء معنى نثرى ، يسهل نشر القصيدة ذلك أنها تفتقد - عندئذ - بناءها المضبوط الذي يخلق فيه الشكل المضمون ، ويخلق فيه المضمون الشكل ، ذلك « أن نشر القصائد بما فيها من صور شعرية شئء مستحيل ، بمعنى أن المحالول النثري للصورة لن يكون مساوياً أبداً للمضمون الحقيقي للصورة ، وإنما هو أقل بكثير »^(٣).

وإذا كان البعض قد انتهى إلى أن الشعر « يقدم إلينا صوراً تتسم بالصدق والحيوية »^(٤) ، فإن ذلك الصدق وتلك الحيوية لا يتحققان إلا إذا جاءت الصورة الشعرية هادفة فنياً بعيدة عن الابتدال والسوقية ، دون أن تقتصر في ذلك على كونها زخرفاً أو زينة وحلية ، فإن تقرير الطريقة التي يصل بها الشاعر صوره

(١) د. مصطفى ناصف . الصورة الأدبية / ٦٧ .

(٢) لوريس هورتيك . الفن والأدب . ٢٢٨ / .

(٣) محمد عبد الهادي محمود . نظرية الصورة الشعرية / ٩٢ .

(٤) ديفيد ديتشنس . مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق / ١٢٠ .

ليست أمرا سهلا ، بل هي المحرك الأول لنوعية الوظيفة المؤداة عن طريق التصوير .

ومن هذه الصور التي يمكن نثرها لأنها تتمتع بالزخرف والتتميق والمحسنات فقط قول مسلم في صورة كلية ، وقد سأله رجل لم تدعى صريح الغوانى (١) :

لِ وَمَا فِي الْثَّغُورِ مِنْ أَقْحَانٍ
أَنْ وَرَدَ الْخُدُودُ وَالْحَدَقَ النَّجَ—
وَاعوجاج الأَصْدَاعِ فِي ظَاهِرِ الْخَ—
تَرَكَتِي بَيْنَ الْفَوَانِي صَرِيعًا
فَلَهُدَا ادْعَى « صَرِيعَانِي »

فالغريب أن الصورة - هنا - ترد حول موقف سئل فيه الشاعر ، وكان يجب أن يبدع فيها ، ولكنه اقتصر على تركيب مجموعة ألفاظ ممزخرفة يقلب عليها ذلك التقاطع الموسيقي الصوتى « الخدود » « الثغور » « الصدور » و « النجل » « الخد » وفيها قلب في تكرار الألفاظ « الغوانى صريح » و « صريح الغوانى » ولكن هذا الزخرف - في مجمله - لا يخدم الصورة بشئ يقدر ما يسهل نثرها دون خلل حاد في مضمونها .

فإذا كانت اللفظة مفروضة على بقية القصيدة فرضا . لأجل التتميق والتزويق مثلا ، كما هي الحال في المحسنات البديعية - أحيانا - فإنها تحيلها إلى « ورقة صناعية » أو ورقة منفصلة تلتصقها على الفصن العاري ، لكن يبدو الفصن للناظر كما لو كان مورقا ، نعم لابد للشاعر أن يعمد إلى التشبيه والاستعارة والمجاز ، إلا أن وجيه الأول أن يخلق كائنا عضويا جديدا ليس التشبيه والاستعارة والمجاز لذاتها ، ويكتفى بالوصف الدقيق والتتميق والتزويق يفقد صفة الجدية التي . بدونها لا يصبح للشعر معنى في حياة الإنسان القصيرة (٢) .

(١) الديوان / ٣٤٣ .

(٢) د. محمد مصطفى بدوى . الوحدة الفنية في الشعر . م. الآداب ع ١ سن ٢ أبريل ١٩٥٧ ص ١٣

ولنمض مع مسلم في صورة البدعية المليئة بالمحسنات في قوله :

أَنْ يَقْمُدُوا فَوْقِي بِغَيْرِ نِزَاهَةٍ
وَعُلُومَ مَرْتَبَةٍ وَعِزْ مَكَانٍ
فَالنَّارُ يَقْلُو هَا الدُّخَانُ وَرَبِّما
يَقْلُو الْفَبَارُ عَمَائِمَ الْفَرَسَانِ^(١)

فهو يعلل لموقف حсадه منه اعتمادا على تراصف الألفاظ «علو» «عز» «مرتبة» «مكان» ، «علوها» «علو» واتساق تقطيع الألفاظ «البار» «الدخان» . ولكنها تظل صورة باهتة المعنى ، إذ لا يبقى لها إلا هذا الجمال اللحظي المنمق الذي زان به صورة دخان النار يعلوها ، وغبار الحرب يعلو عمائم الفرسان . وكذلك بدا الحال في حсад مسلم الذين ارتفعوا فوقه بغير نزاهة على حد تصويره .

في كل هذا ومثله يبدو حرص الشاعر على الإتيان بالبدعية الذي يشغل ذهن المتألق قبل أن يفكر في المفزي الذي ترمي إليه الصورة ، وتهدف إلى توصيله ، ومن ذلك قوله أيضا :

فَبِلْ أَنَامِلَةٍ فَلَسَنَ أَنَامِلًا
لَكِنْهُنَّ مَمَّةٌ سَاطِحُ الْأَرْزَاقِ
وَادْكُرْ صَنَائِقَهُ فَلَسَنَ صَنَائِعًا
لَكِنْهُنَّ قَلَائِدُ الْأَعْنَاقِ^(٢)
 فهو هنا ينفي ليثبت ، معمتما على فعل الأمر «قبل» و«اذكر» وتكرار «لكنهن» واتساق «مفاحت» و«قلائد» في التقطيع الصوتي ، وكذلك «الأرزاق» و«الاعناق» ، وتكرار «فلسن» ، بقصد نفي صورة الواقع وإحلال صورته الخيالية ويبقى شائعا في الصورة أيضا ذلك التلاعب الفنى للألفاظ الذي كان مسلم شديد الشغف به في صنته .

ويصبح لنا أن ننتظر من الشاعر أن ترتبط عنده عناصر القصيدة ، ليؤدى كل عنصر فيها وظيفة ، يفترض لا تتفصل عن الوظائف الأخرى التي تقوم بها بقية العناصر ، بحيث لا يحدث أى نوع من التناقض بين الصور الجزئية فى هذا الأداء ، وبالتالي يتأنى للشاعر أن يهدى ما يهدى إليه من خلق الأثر الكلى الشامل الذى

(١) الديوان / ٤٤٢ .

(٢) الديوان / ٣٢٩ .

تحدّث صور القصيدة كلها في نفس القارئ ، ومن هنا يصبح أن يكون لكل تعبير مجازي وتشبيه واستعارة وظيفة حقيقة لا تخرج عن دائرة الوظيفة الكلية للقصيدة ، ومن هنا - أيضا - فإن علاقة الصور الشعرية بأخواتها تعد علاقة حبة ، إذ يتولد منها نفس الانفعال الذي يسرى في الصور الأخرى ، بل إن الصنعة في الصورة الجزئية لا تتنافر مع مثيلتها في أخواتها ، على ألا تصل هذه الصنعة إلى الحد الذي تجعل فيه كل همها « ما في أطراف الجلابيب من زركشة وتطريز ، ولا ما فوق سطوحها من أصبعاء ونزاويق ، ولا ما يدخل في هذا وهذا من أمراض الحسن المكشوف والجمال العائل ، بل هي الصنعة الكبيرة التي تتصرف في المعانى بالتعويق والتوليد والاستقصاء ، والعمد إلى تجويز المحال حتى يكون في حيز الإمكان ، والغرام بقهر الحقيقة حتى تصير في قبضة الخيال »^(١) .

ومن صور « صريح الغوانى » التي يتعدد فيها مثل هذا الانفعال ، ليربط بين جزئياتها ، بعيدا عن التناقض قوله^(٢) :

أَسْتَمْطِرُ الْعَيْنَ أَنَّ أَحْبَابَهُ احْتَمَلُوا
لَوْلَا الشَّبَابُ وَعَهْدُ لَا أَحِسُّ بِهِ
رَمَّتُ السُّلُوْنَ وَنَاجَانِي الضَّمِيرُ بِهِ
وَلَيْلَةٌ يَوْمٌ يَوْمٌ ضَاحِكَةُ وُبَّاكًا
بَاتَتْ بِعَيْنِي عُيُونُ الْعِينِ تَكَحُّلُ
رُوْدُ الشَّبَابِ أَنَّاهُ مِرْطَهَا رَحِلُ
كَائِنَهَا ثَمَلَ مَالَ الصَّبُوحُ بِهِ
لَيَسْتَ بِهِ هُوَ لَكَنْ مَشَيْهَا ثَمَلُ
إِثْرَ الْقَبُولِ وَقَدْ خَفَّتْ لَهُ السَّدُّ

فهو يستمطر العين بسبب رحلة أحبابه ، ويربط بذلك نسيج الصور الجزئية من أمنية البكاء إذا أفاده ، وطلب السلو إيمانا منه بضرورة الفراق ، واستمرار الحنين ، ورسم مشهد غزلى في مشية فتاته ، وما ناله من تأثر من وقع نظراتها عليه ، كلها ترتبط بخيط انفعالي واحد يتولد فيها الجزء من سابقه ، حتى يتشكل

(١) محمد المهياوي . الطبع والصنعة في الشعر / ١٦٠ .

(٢) الديوان / ٢٤٩ .

منها إطار عاطفى كلى متكامل أساسه تلك الأجزاء ، وعماده ذلك التلاعيب بالألفاظ فى « احتملوا » « رحروا » ، « يوم » « يومى » ، « ضحكة » « بكى » « عين » « عيون » « العين » « ثمل » « ثمل » ثم تكرار السينات فى « استمطر » « لا أحيس » « السلو » « استعطفتني » « كأس » « استخفك » « السدل » .

فالزخرف هنا يبدو متماسكا تماسك ذلك الانفعال الذى يجذب كل خيوط الصورة ، ومن ثم يتسوق مع معمار الصورة بشكل واضح .

وللشاعر أن يستخدم فى صنعته ما يروق له من الألفاظ ، على ألا يتطرف فى هذا الاستعمال اللقطى « إلى الحد الذى » يتعلق به السامعون ويعجبون به ، ويتحذه النقاد أمثلة للطلاوة المستعذبة ، والأناقة المستملحة ، وهذه الأنقة وهذه الطلاوة لا يمكن وراءها معنى دقيق ، وإنما هى خواطر خفيفة حلوة ، وهذه اللغة المؤنقة التى هى لغة العاطفة الصادقة ، أو قل هى لغة الشعر ينساب إليك فتطرى له وتتعلق به وربما احتملت هذه اللغة الزيادة فى مادة البناء ، على أن هذه الزيادة لا تدخل فى باب الحشو المستكره^(١) .

إذ تظل هذه المقوله بمثابة شكوى من إسراف الشاعر فى التتميق ، ولكنها شكوى مصحوبة بالإعجاب من منظور التلقى ودهشة القارئ بما يتلقى من فن الشاعر ، فمن هذه الأنقة المستملحة فى ألفاظ الصورة قوله فى صورة غزلية تلح عليه فيها ذكريات ماضيه المحب إلى نفسه :

وَكُنَّا أَلِيفَى لَذَّةِ شَمْلِ صَفَوَةٍ حَلِيفَى صَفَاءِ مَا تَخَافُ لَهُ عُذْرًا
فَهَدَنَا كَعْصَمَى إِيَّكِ كُلَّمَا جَرَتْ لَهَا الرِّيحُ أَنْتَ مِنْهُمَا الْوَرَقُ الْحُضْرَا^(٢)

حيث كانا صاحبى لذة ، ومجتمع صفاء لا يخاف أحدهما أن يقدر به صاحبه ، أو يقدر الزمان بهما ، فإذا بحالتهما عادت سيئة بعد حسنها ونضارتها ، فكانا كفصنين فى أىكة ناعمين متباورين ، فهبت عليهمما ريح أحرقت ورقهما فعادا إلى سوء الحال الأول .

(١) د . إبراهيم السامرائي . لغة الشعر بين جيلين / ١٨

(٢) (٤٤ - ٤٥) الديوان / .

فالصورة حزينة - على المستوى الانفعالي - ربما لكونها من حديث الذكريات ثم من قبيل ألم الحاضر الذي يعيشه الشاعر، وهي تتميز بالفاظها المنتقاة بدقة تظهر دورها في الأداء التصويري ، سواء في تقسيمها ، أو في معانيها ، ففي التقسيم الصوتي : « أليـفـى لـذـةـ » « شـمـلـ صـفـوةـ » « حـلـيفـ صـفـاءـ » ، وفي المعانى تصوير دقيق لتجربة عاشهـا عبر ماضيه بصدق إحساسه ، وحرارة مشاعره ، ثم تشبيه تمثيلي بعد ذلك لحاضرهـ ، يكشف فيه عن آلامه بعد فقدان ما مضـ ، حيث كانوا غصنـينـ في شـجـرةـ ، سـرعـانـ ما هـبـتـ عـلـيـهـمـ رـيحـ عـاصـفـةـ ، تساقـطـتـ إـثـرـ هـبـوبـهاـ الأوراقـ الخـضرـ ، فـانـتـهـتـ لـذـاتـ الـلـقاءـ ، وجـفـنـتـ نـصـارـتهاـ ، وـحلـ محلـهاـ الـأـلـمـ والـفـراقـ . ولا تخفي العذوبة اللغظية هنا في كلمات « كـناـ » ثم « عـدـنـ » وـ« أـلـيـفـ » ثم « حـلـيفـ » وـ« صـفـوةـ » وـ« صـفـاءـ » ، « جـرـتـ » ثم « أـلـقـتـ » وـ« غـصـنـ أـيـكـةـ » ثم « الـوـرـقـ » .

وهكذا يركب الشاعر كلماته بمجموعة روابط من الحرروف لاستكمال إخراج صورته الرائعة التي سبق عرضها والتي تحسب له في حقل الانتقاء اللغظى . ومن هذا الاستعمال الجيد للألفاظ - أيضا - استخدامه لبعض الأفعال في تصوير الخمر في قوله :

تـجيـشـ فـتـقـدـىـ جـوـهـرـ الـجـلـىـ خـدـرـهـاـ وـتـفـضـىـ فـتـقـدـىـ نـكـهـةـ الـعـنـبـ الـخـدـرـاـ (١) حيث أراد تصويرها وهي تجيش في دنـهاـ ، فتشبه حباب غليانها بالدرـ ، وهي تفضـىـ في خـابـيـتهاـ أـىـ تـفـرـ عنـ الغـلـيانـ ، فـتـدـفعـ بـهـاـ رـائـحةـ كـرـائـحةـ العنـبـ ، فهو يـتأـنـقـ هناـ باـسـتـخـداـمـ الأـفـعـالـ مـتـوـالـيـةـ « تـجيـشـ » « فـتـقـدـىـ » « وـتـفـضـىـ » « فـتـقـدـىـ » وـيـردـ المـعـجزـ علىـ الصـدـرـ فـيـ « خـدـرـهـاـ » « الـخـدـرـ » وـيـتـسـقـ اللـفـظـانـ فـيـ الأـدـاءـ النـفـسـيـ (الـحـلـ) (الـعـنـبـ) . ليـظـهـرـ الـاسـتـعـماـلـ الـلـفـظـيـ وـالـمـجـازـيـ عـنـدـ عـنـدـهـ غـيرـ مـتـاـنـفـرـ معـ الـخـيـالـ ، خـاصـةـ أـنـ الـخـيـالـ نـفـسـهـ لـاـ يـحـسـنـ خـلـقـ الصـورـ إـلـاـ إـذـاـ عـزـزـتـهـ الـعـاطـفـةـ ، وـإـلـاـ جاءـتـ صـورـهـ خـالـيـةـ مـنـ الـحـيـاةـ كـالـأـشـبـاحـ الصـماءـ ، مـثـلـ هـذـاـ النـوعـ الـذـيـ تـغلـبـ عـلـيـهـ

العيارات الصناعية الجافة كقول مسلم في صورة ممدودة :

(١) الديوان / ٤٧ .

يَأْتِي بِسَائِلَةٍ مُنْعَجِّلَةً بَيْنَ الْجُودِ وَالْبَخْلِ^(١)

حيث يأتي بصورة زخرفية يرى فيها لسان الممدوح لا يمنع الجود سائله ، حيث تتفق قيمة نفي الاضطراب بعد ذلك ، إلا أن يجتنب الشاعر في « الجود » ثم يطابق بينه وبين « البخل » وهي الفاظ يمكن الاستغناء عنها ، لأنها تأتي ولا وظيفة لها ألا ترصيع البديع في أشكال زخرفية براقة فحسب ، مما قد يعني على النواحي الفنية التي ترتكز على الخيال ، وذلك لأن الأدب إذ خلا من الخيال : « ضاقت دائرته وكان أقرب إلى العواطف الفردية الجزئية ، وأصبحت خيوطه بعيدة عن نسيج الحياة الاجتماعية »^(٢) .

ففي الصورة الزخرفية - إذن - جنابة على الخيال الشعري في شكله العام ، وقد تأتي الصورة وفيها ذلك الخيال الجزئي الذي ينساق معها في نفس الاتجاه نحو التحلية ، أو بيان حالة جزئية للمشبه ، أو تقرير حالة في النفس ، ولكن الاعتماد في ذلك يكون على الطرافة والجدة أكثر منه على التجربة الإنسانية الشاملة . وقد تصبح العملية الشعرية - عندئذ - منتزعة من مجموعة ظاهر بصرية ، أو سمعية ، أو شكلية من الألوان ، والأحجام والأصوات ، وغيرها فيما يتصل بالحواس .

وفي مجال التطبيق على شعر مسلم وجدها يهتم بالصورة اهتماما واضحا ، يجعله يطلبها من كل وجه ، ومن خلال كل أداة ممكنة من بسيطها إلى مركبها ، ومن زخرفها إلى أدائها الوظيفي بمختلف أبعاده وتعدد درجاته ، وفي هذا الأداء تراه ينخلص من المستوى الأول البسيط ، ويتجاوزه إلى نقل المشهد الواسع الشامل لكل أجزاءه ، متخدنا أداته الفنية من التشبيه والاستعارة والتلخيص والتجميد ، ومضفيا على كل ذلك من زخرف البديع ما يشى بزمامته لمدرسته ، حيث يبدو دقيق الصنعة من الناحية الشكلية الزخرفية - إلى حد كبير - خاصة حين يحرص على جمع الألوان البديعية بعضها مع بعض في سياق الصورة الواحدة .

(١) الديوان / ٢٣

(٢) د . عبد الحميد حسن . الأصول الفنية للأدب / ١٣٤ .

وحين يصور الأشياء المادية المحسوسة تراه يصفها بصدق ، حتى لتبدو وكأنها تمثل بالحياة والحركة ، ولكنه - مع كل ذلك - لا ينسى إحكام الصياغة والإجادة في العبارة ، والإسراف في الزخرف البديع ، وفي الوصف المعنى لا يفوته أن يعبر عما بداهاته من خلجان شعورية أيضاً في عبارات منمقة وجرس موسيقى عذب . فمن نماذج إحكام العبارة والزخرف معاً هي صوره قوله في المدح (١) :

وَمُنْتَجِعٌ حَمْدِي بِاَكْرَمِ رَائِدٍ
رَأَنِي بِعَيْنِ الْجُودِ قَانِتَهَرَ الْتِي
طَلَبَتُ وَلَمْ افْتَحْ لِيَهُ بِهَا فَمَا
جَعَلْتَ إِلَيْشُكْرِي تَوَالَكَ سُلَّمًا
بَدَأَتْ بِمَعْرُوفٍ وَقَدَّمَتْ أَعْمَامًا
لِغَيْرِكَ مِنْ شُكْرِي وَلَا مُتَلَوْمًا
فَلَيْسَ يَضِيرُ الْجُودُ أَنْ كَفَتْ مُعْدَمًا
وَإِنَّ امْرَءًا نَالَتْهُ مِنْكَ قَرَابَةً
لَمْسَتْوَجِبٌ حَمْدِي وَإِنْ كَانَ أَنُومًا

فالشاعر يجيد العبارة ويعكمها ، يساعده على ذلك طبيعة غرض المدح فهو يريد أن يفوق الآخرين بجودة الصنعة ، فيختار عبارات مؤدية للوظيفة ، مزينة بالزخرف ، فممدوحة يراه بعين الجود ، وهو لا يفتح فاه بالطلب ، ولا يبلغ شكره الممدوح عطاياه ، وقد بدأ بالمعروف ، وقدم النعم ، ولم تترك يده خيره لغيره ، وهو جواد النفس ، وإن كان معدماً من قبل . فالعبارات تبدو جيدة وهادفة ، وعليها من ملامح الزخرف الكثير « مسلم » « مسلم » ، « معروف » « أنت » « الشكر » « شكري » « شكري » ، « منتجع حمدي » « مستوجب حمدي » وتكرار الحالات في « الحمى » « حمدي » « حين » « أفتتح » « منتجع حمدي » ، وتكرار « جواد » « الجود » ، وكلها مساحيق ينمّق بها الشاعر عباراته ، فلم تضر بالأداء الوظيفي للصورة هنا ، ولم تقف حائلًا دون جمال ذلك الأداء .

وكان الشاعر يريد الاعتراف بضرورة إحكام العبارة في شعره ، وتأكيد الصنعة الدقيقة في صياغة صوره إذ يبرز ذلك فيقول :

بِاللَّهِ أَخْلَقْتُ مَا أَتَيْتُ مِنْ نَسْبٍ وَعَانَدَهُ الْجُودُ فِي أَبْيَاتِي الشُّرُدِ
إذ يقول إن الله يخلف له ما أنفق وما أتلف من مال ، ويأتيه بالرزق على قول الشعر ومدح الناس ، فهو اعتراف بالصنعة وكشف مبرراتها ، ومنها إجاده العبارة والزخرف ، مما شاع كثيرا في شعره وتشكيل صوره .

وقد سبق أن عرضنا لقضية زعامة مسلم للبياع ، وتوقفنا عند أبعاد دوره فيه ، وكيف توقفت عند طريقة القدماء إلا حين عمد إلى الإسراف في الألوان البديعية ، مما جعلها تطفى على بعض صوره ، فأضفى عليها من الزخرف ما أخفى وراءه معالم التجربة الشعرية التي يصورها ، وراح الناحية الشكلية تطفى على معظم قصائده ، فزاد اهتمامه بالصنعة الشعرية زيادة تكفله في الصنعة الفظوية التي كثرت وتناثرت ، وتواترت في قصائده بشكل يشي بتعمده إدخالها فيها ، ومعروف أنها قد تطورت بعده على يد أبناء مدرسته وتلاميذه .

ومن شواهد هذه الزخرفة الفظوية التي قد تخفي معالم تجربته قوله في إحدى صوره الغزلية (١) :

عِنْدَ «الخَرِبَةِ» غَيْدَ قَدْ صَبَّوْنَ بِنَا
مِثْلَ الْمَهَأِ فِي رِيَاضِ حَوْلَهَا الْمُشْبُ
كُثْبَانَ رَمَلٍ إِذَا ارْجَأْتَ أَسَادَهَا
مَا مَرَّ بِنِي رَجَبٌ إِلَّا نَعَمْتُ بِهِ
يَا حَبَّلًا رَجَبٌ لَوْ دَامَ لِي رَجَبٌ
لَمَّا ظَهَرَتْ لَهَا «بِالْمِرَيْدِ» احْتَجَبَتْ

فالصورة مقبولة في البيتين الأولين ، ولكنها لا تستمر بوضوحها وجمالها إذا ما خططها حجاب اللفظ ، وكثافة التحسين والزركشة ، فقد التقى بغيره عند «الخربة» فانتزع عن قلبه لجمالهن وحسن قوامهن ، وهو - بذلك - يعيش في نعيم مستمر ، يتمنى أن يدوم له في رجب ، وهنا تبهر التجربة حين لمح على الألفاظ

(١) الديوان / ٨٢ (٢) الديوان / ٢٢٦ .

فيكرر « رجب » ثلاث مرات وبينها ألفاظ متراوحة « نعمت » و « حبذا » ، وكأنه معجب برد العجز على الصدر في البيت الأخير ، والطباقي بين « ظهرت » و« احتجبت » وكان تجربته لا تكتمل إلا من خلال ذلك الكساد اللقطي التي يقلل من تأثيرها وقيمتها التعبيرية ، ويشيع فيها ضربا من التعظيم الذي يبرزه انشغاله بهذا الاتقاء اللقطي الذي أفرط فيه .

فمن الواضح أن ألفاظ المشهد هي التي تشغل القارئ عما وراءها من معان ، نظرا لكثرة ما فيها من ذلك التلاعب بالألفاظ وأحيانا بالحروف .

واوضح - بالطبع - أن مسلما قد أولع بالصورة الشعرية . لم يغفلها إذا ساخت مناسبتها ، ولكنه راح يلح في طليها أحيانا ، ولو لم تكن هناك حاجة لوجودها إلا إشباع رغبة فنية أملأها عليه عصره أو واقعه الحضاري ، أو ما ساده من الحياة العقلية الجديدة ، أو ما يبرره من ألوان الصور والزخارف ، وإن بدا أن ما يؤسف له أن يجري الشاعر وراء هذا الإلحاح إلى الحد الذي يمثل خطرا على بعض صوره ، بل يخرجها عن طبيعة الفن ليسجلها في عداد الصناعة المفتعلة التي تفتقد عنصر الحياة ، من هذه الصورة التي يظهر فيها الإطناب والاستطراد والافتعال معا ، مع عدم توفر الضرورة الفنية لأى منها ، ما يرد عند مسلم خارجا عن طبيعة الفن حينا ، ممثلا في شكل أشياء متاثرة من المعانى التي تعتمد على الجمع والتوليد ، وتعدد التشبيهات من جهة أخرى ، وتتأثر الصبغة الزخرفية عليها جميما ، يقول^(١) :

قَدْ كَانَ شَكْلُ الْمَالِ غَيْرُ مُشَتَّتٍ
حِينَا فَشَتَّتَ شَمَلَةً « مَنْصُورٌ »
سَنَّى « يَزِيدُ » لَهُ الْبِنَاءُ فَشَادَهُ
وَالْيَهُ اعْنَاقُ الْمُضَكَّارِمِ صَوْرَ
مُفَرِّي بِنْجَحٍ « نَعَمْ » وَلَيْسَ يَكِيدَهُ
عَنْ تَرْكِ « لَا » الْمَيْسُورُ وَالْمَقْسُورُ
لَا يَتَلَعُ الدُّنْيَا كَثِيرٌ كَثِيرٌ
وَقَلِيلٌ عِنْدَ الْكَثِيرِ كَثِيرٌ
فَالدَّهْرُ مِنْكَ وَصَرْفُهُ مَذْعُورٌ
يَا مَنْ يُجِيرُ مِنَ الزَّمَانِ وَصَرْفُهِ

(١) الديوان / ٧٢٢ .

فهو يشخص المال، ويكرر الألفاظ «شعل» و«مشتت» و«الكثير» و«صرف»
يكرر كلاً منها مرتين، و«يجير» و«الدهر» و«الزمان» وجميعها لا يخفى أثرها في
الإيقاع الصوتي في الأبيات، ويقابل بين الألفاظ والصفات «غير مشتت»
و«مشتت»، و«نعم» و«لا»، و«الميسور» و«المسور»، «كثير» و«قليل». ويهتم
باختيار حروف الفاظه مما يؤثر في الموسيقى «كان» «المكارم» «يكيده» «كثير»
سؤال» «ترك» .

ثم يأتي مضمون الصورة في المرتبة الثانية بعد هذا الزخرف، فممدوحه
كريم يشتت شعل المال، ويشيد بناء آبائه في المكارم، وعطاؤه يملأ الدنيا،
ويزعج الدهر، فهو المجير من صرف الزمان لكل من يلجا إليه .
وكان من الممكن لمسلم - وربما من الأفضل - أن يأتي بكل هذه الصور
خالصة من زحمة الزخرف بهذا الشكل، وبالتالي تكون أكثر وضوحاً ودلالة في رسم
الإطار العام الذي أراده لممدوحه. ولكن ولعه بالصورة الزخرفية .

وهكذا لم يكن مسلم من الذين يكتفون بالصورة الواحدة، وكان شغفه بطلب
الصور، والتوسع فيها كان يدفعه إلى أن يردد البيت بأبيات أخرى ، والصورة
الجزئية بصور تليها ، تبدو متفرعة عنها، أو أنها نوع من التوسع فيها ، تسير في
نفس تيارها ،ولهذا أنت الصورة عنده - كثيرا - مضطربة جامدة ، لا تكاد تتعدى
ذاتها عند القارئ إلى الصورة الجميلة التي سبقتها . ويبدو أن الطراقة الفنية قد
سيطرت عليه قبل أن تسيطر عليه فكرة القرب من واقع التجربة التي يعيشها .
وهكذا جاء انفعاله في بعض صوره قاصراً وعندئذ ظهر عجزه عن إحكام
إبداعه الذي يعدل من حقائق الواقع ، ويعكس أبعاد التجربة التي يولدتها الانفعال
ويؤثر فيها . وقليلًا ما كان يقع في الإسفاف ، والحديث البديهي المباشر ، ثم زد
على ذلك ما اعتبر معظم صوره من الزخرف البديهي المزهو باللغظ والحرف ،
مما يطمس كثيراً من معالم المعنى ، ويؤثر على فنية الصورة ، مما يجعلها قابلة لأن
توصف بأنها « صورة زخرفية » .

* * *

Journal of Health Politics, Policy and Law, Vol. 32, No. 3, June 2007
DOI 10.1215/03616878-32-3 © 2007 by the Southern Political Science Association



(ب) المستوى الجمالى

كان الشاعر العربى فى الجاهلية حكيم القوم، ورائدتهم، والعالم الناصل لهم؛ ولذا جاءت مكانته عالية بين أبناء قومه، ومنه أيضاً كانت فكرتهم عن الشعر، وإدراهم لغايتها أو وظيفتها بمثابة التعبير عن المشاعر، حيث يصدر عن الشعور، وإن اتخذ هذا الشعور طابعاً جماعياً، فكان الشاعر هو لسان القبيلة ومسجل أحداثها. بل تبدو غاية الشعر وقد تجاوزت هذا الحد من التعبير إلى حد اعتبار فيه ديوان المسائل العلمية والعلقانية التي ينتجهما، أو يفكر فيها أبناء القبيلة.

ومع تطور الحياة العربية بدا طبيعياً للشعر أن يتطور، وأن يواكب مظاهر الحضارة الجديدة بطبعها المادية والفكريّة، مما يؤثر - بدوره - على فعالية الشعر، وتحديد دوره الوظيفي الذي يرتبط بإثارة الجماعة، أو التعبير عنها، إلى التركيز على وظيفة هامة ترتبط بفنانيته وتعبيره عن المشاعر الإنسانية، فإذا به يصبح باعثاً للذة والمتعة الفنية لدى مبدعيه وناقديه ومتلقيه جميعاً، زد على ذلك أهمية هذا الشعر حين يتمتع بميزة المعاصرة لدى أبناء جيله^(١).

وانطلاقاً من أن رسالة الأدب تتحقق حين يحسن الأديب استعمال خياله وذهنه، تتضح لنا حقيقة تراثنا الشعري، حيث يظهر مليئاً بعنصر التصوير والنحو الأدبي، والموسيقى الأدبية، ذلك أن الخيال الأدبي «يختلف اختلافاً جوهرياً عن الخيال التصويري أو النحتي أو الموسيقي، وقيمة المادة في أي من هذه الفنون تتفاوت بحسب صلاحيتها لتترجم إلى اللغة الخاصة بكل فن من تلك الفنون ولا مشاحة في أن الأديب يكتسب دوماً قيمًا جمالية، كلما نفذت إليه الفنون الجميلة الأخرى، ولكن ذلك لا يعني أن الأدب سيجد حين تخضع مادته بطرق مستعارة من آخر تسويقاً لقصر نفسه على القيم التشكيلية أو الصوتية أو اللونية - أعني إذ

(١) انظر د. زغلول سلام . في تاريخ النقد العربي / ٣٥ وما بعدها .

يحاول أن يصبح موسيقى أو تصويرا - أن إثراء التجربة بالفن قد يتم في حضارة منهاة أو عالم محضر^(١).

ولم تكن حضارة عصر مسلم بمنهاة ولا عالمه بمحضر، بل ظهر الشعر العربي - في معظمها - غير بعيد عن عناصر الفنون الأخرى، منذ راح الشاعر يعتمد فيه على التصوير، ويتجذر منه متلاصياغة التجربة الشعورية، ولم يكن الهدف من تصوير التجربة سوى لرضاء الذوق الجمالي لجمهور المتلقين للعمل الشعري، وخاصة النقاد الذين تابعوا الشعراء في كل ما صدروا عنه من تقليد أو تجديد.

وقد سبق أن استوقفتني الوظيفة الهامشية للصورة، تلك التي تمثلت في توقفها عند حدود التزيين الذي يقدم لنا الشاعر من خلال لوحات جميلة فحسب على هذا المستوى نوع آخر من الوظيفة يسعى إلى إشباع نوع من الجمال لا يكتفى بأن يقوم على الشكل، أو المظهر الخارجي، أو التكرار الممل، وإنما يقوم على محاولة نقل المعنى في صورة جميلة، مشكلاً نمطاً فنياً ذا دضمون جيد، يبعث على الإيمان الفنى. وإذا كان القدماء قد اشتغلوا لمثل هذا التصوير عنصر الوضوح، فإن هذا العنصر يرتبط - في جوهره - بالوضع العضاري الذي يستمد منه الشاعر عناصر فنه أو معطيات صوره، دون أن يتراقص أى منها مع قدرات الشاعر على إضافة ما يمكنه من طاقات خيالية عبر هذه المعطيات، في بعض هذه الطاقات يظهر في طريقة عرض المشبه، وبعضها في المشبه به، مما يحمل صوره من أن تأتى صماء بلا حياة، فتاتي معبرة عن تأثير صاحبها بحسن ما يراه أو قوله: قد يصور غرامه بالمزاج مثلاً، وما يضفيه على عاطفته من الشيء الجميل. وهذا هو مسلم بن الوليد حين يصف عين الراح، ثم ينحدر منها إلى وصف الساقى، وهو بيت للقارئ من خلال كل ذلك صوراً جميلة، تخلق لديه متعة جمالية، تعكس ما يسمع وما يرى من موسيقى الصورة، ومعاناتها التي تأتي متخففة من وراء التشبيه أو الاستعارة أو التشخيص. ومن صوره التي تتمتع بالتصوير الجميل مع صدق العاطفة قوله^(٢).

(١) روى كادون. الأدب وصناعته / ٢١ - ٢٢

(٢) الديوان / ٣٧٠

غاصى الشَّبَابَ فِرَاجَ غَيْرِ مُفْنَدٍ
مُتَحَيِّرًا طَلَقَتْ لَهُ شَمْسُ النَّهَى
ذَرَّجَ الْكَرَى فِي مُقْلَثِيْهِ وَرَبِّيَا
أَيَّامَ يَمْتَلِّجُ الصَّبَابَاهِ فِي صَدْرِهِ
إِنَّ الصَّبَابَاهَ وَعَرَّتْ عَائِكَ سَبِيلَهُ
فَمَعَدَ النَّهَى بِكَ عَنْ تَقَادُفِ صَبَبَهُ

وَاقَامَ بَيْنَ عَزِيمَةَ وَتَجَلِّيْرِ
فَمَشَى عَلَى سَنَنِ الطَّرِيقِ الْأَقْصَدِ
مُتَبَّعِ الْكَرَى مِنْهُ بِلَيْلَةِ اِرْتَمَادٍ
بِرِضاِ الْمَدَامَةِ وَالْخِدَالِ النُّهَىِ
فَتَتَكَبَّتْ بِكَ عَنْ وَصَالِ الْخُرْدِ
خَطَرَتْ بِرِيعَانِ الشَّبَابِ الْأَغِيدِ

فَالصَّدِيقُ هُنَا وَاضْعَفَ أَوْلًا فِي تَصْوِيرِهِ تَجْرِيَةً خَاصَّةً بِهِ، فَهُوَ لَا يَهْتَمُ بِلَوْمِ
اللَّاثِمِينَ، بَلْ يَعِيشُ شَبَابَهُ كَمَا يَحْلُوُ لَهُ، وَلَكِنَّ الْحَيَاةَ لَا تَعْطِيهِ كُلَّ مُبْتَغَاهُ، فَيَعُودُ إِلَى
الْحَنِينِ إِلَى صَبَابِهِ، حِينَ كَانَ كُلُّ مَا يَهْمِهِ رِضَا الْمَدَامَةِ وَالْحَسَانِ، أَمَّا وَقْدَ صَعَبَتْ
أَمَامَهُ مَرَاتٌ الْحَيَاةِ فَقَدْ اَنْتَهَى إِلَى التَّعْقُلِ بَعْدَ مَتْعَةِ الشَّبَابِ.

وطَرِيفٌ عِنْدَ مُسْلِمٍ هُنَا فِي طَرِيقَةِ صِياغَةِ هَذِهِ الصُّورَةِ أَنْ يَخْفِي وَرَاءَهَا مِنْ
الْمَعْانِي مَا يُمْكِنُ نَسْبَتِهِ إِلَيْهِ هُوَ، أَوْ مَدْوَحَهُ، حِينَ يَلْجَأُ إِلَى ضَمِيرِ الْمَخَاطِبِ، وَإِنْ
كَانَ نَرْجُحُ أَنَّهُ يَقْصُدُ ذَاهِهِ، فَالْتَّجْرِيَةُ قَرِيبَةُ إِلَى نَفْسِهِ وَهَذَا مَا جَعَلَهُ بَارِعاً فِي
تَصْوِيرِهَا، وَقَدْ اسْتَخْدَمَ فِي ذَلِكَ جَمَالِيَّاتٍ لِغُوْيَةِ مُنْهَا اِعْتِمَادَهُ عَلَى ضَمِيرِ
الْمَخَاطِبِ، وَتِبَادُلِهِ مَعْ ضَمِيرِ الْفَائِتِ فِي الْأَيَّاتِ الْأُولَى، ثُمَّ مَا أَضْفَاهُ عَلَى الصُّورِ
الْجَزِئِيَّةِ مِنْ بَدِيعِ كَالْطَّبَاقِ بَيْنَ «رَاح» وَ«أَقَام» وَالتَّكَرَارِ «لِلنَّهِ» فِي الْبَيْتِ الْأَوَّلِ
وَالْآخِيْرِ وَ«الْكَرَى» وَ«الصَّبَابَ» وَ«صَبَبَهُ» وَ«الشَّبَابَ» عَبْرِ الْأَيَّاتِ.

ثُمَّ تَاتِي جُودَةُ الْأَدَاءِ الْلُّفْوِيِّ لِلْأَلْفَاظِ وَالْتَّرَاكِيبِ الْلُّغُوْيَةِ، وَالْاسْتِعَانَةُ فِيهَا بِصُورِ
الْعَرَبِيَّةِ قَدِيمَةِ فِي مُضْمِنِهَا، جَدِيدَةٌ وَمُسْتِسَاغَةٌ فِي صِياغَتِهَا، فَقَدْ وَعَرَ عَلَيْهِ سَبِيلُ
الصَّبَابِ، وَهُوَ يَمْتَلِّجُ فِي صَدْرِهِ، وَتَنْكِبُتْ بِهِ الطَّرِيقُ عَنْ وَصَالِ الْحَسَنَاتِ، وَالنَّهِىِ
يَقْعُدُ بِهِ عَنْ تَقَادُفِ صَبَبِ الشَّبَابِ، ثُمَّ طَرِيقَةُ اسْتِخْدَامِهِ لِلْأَفْعَالِ وَالْأَسْمَاءِ فِي
الصُّورِ الْجَزِئِيَّةِ، فَقَدْ عَاصَى فِرَاجَهُ، وَأَقَامَ، وَهُوَ اسْتِخْدَامُ جَيْدٍ لِحُرُوفِ الْعَطْفِ،
وَبِعِدِهَا الْحَالُ «مُتَحِيرًا» وَنَتْيَجَتِهَا قُلْ مَاضٌ «فَحْشٌ».

الْتَّقْنِيدُ: الْلَّوْمُ. دَرَجٌ: مُشَّ، مُنْ: بِلَى. يَمْتَلِّجُ: يَتَرَدَّدُ. الْخِدَالُ: جَمْعُ خَدَلَةٍ وَهِيَ النَّاعِمَاتُ. رِيعَانٌ: أَوْلَى.

أَغِيدُ: النَّاعِمُ.

إذ لا يخفى من كل هذا ما بذله الشاعر من جهد فنى فى تجميل هذه الصياغة التى لم تتفصل عن تجربته، كما حدث له فى مواقف وصور أخرى.

إذا كانت الصورة الشعرية تمكن المعنى فى نفس القارئ والسامع، فذلك لأن غايتها هي التأثير الجميل، ولا لما حدث هنا التمكين للمعنى «فالصورة الشعرية لما فيها من تحليل المعنى وتعميله كافية فى تحقيق غاية البيان»^(١).

والصورة الشعرية قائمة أساساً على الاستخدام اللغوى، بما يحمله من دلالات ورموز وصور توسيع كلها من مجال التأثير الجمالى، بقدر ما تحمله من الرقة والمندوبة والرشاقة التى توحى بها وربما وردت ضمن هذا الاستخدام اللغوى السهل الذى يزيد موضوع الصورة جمالاً:

فَفِى فَوَادِي لِحُبِّهَا غَصْنُ
حُبَّانِ غَضَانِ فِى الْفَوَادِ لَهَا
أوْطَنِ يَا «سِحْرُ حُكْمٍ كَبِيرِي
وَقَائِلَ لَسْتَ بِالْمُحِبِّ وَلَوْ
فَقَلْتُ: رُوحِي مُكَاتِمْ جَسَدِي
شَفَّ الْهَوَى مُهْجَتِي وَعَذَبَهَا
فَلَيْسَ بِي مُهْجَةً جَاهَةً وَلَا بَدْنُ^(٢)

فهو يجيد استعمال الفعل «يورق» دلالة على تجديد حبه، وحبها فى فواده ظاهراً كان أو دفيناً، وهو «غض» مما يتافق مع «الغصن» فى البيت السابق، حين أراد أن يجمع زوايا الجمال فى الصورة، فربط بين النضارة والأغصان التى اتخذها مشبهاً به لحبهما، وكبدء موطن حب صاحبته، يريد أن يفتاله، على الرغم من أنه ليس له ثار عند صريح، ثم يأتي بصيغة جميلة تزيد الصورة وضوحاً وحيوية.

(١) د. ذكى مبارك، الموازنـة بين الشـعـراء / ٦٧

(٢) الـديـوان / ١٧٤ - ١٧٦

فيتخيل من يسأله عن طبيعة حبه ونوعيته، وينكر عليه ألا يهزل إذا صدق في حبه، فيجيب على هذا السائل بإظهار رؤيته لحقيقة حبه الذي اختزنته روحه حتى فارق جسده، بل إن الهوى قد أضعف مهجه، حتى لم يعد له من ذاته مهجة ولا بدن.

والجميل في الصورة - بشكل عام - هو حسن استخدام الشاعر للألفاظ، مع الحرص على جودة التصوير الشعري الذي يضمخ الموضوع ويزينه. حتى إذا شككتنا هنا في صدق تجربة مسلم، فإن الصياغة اللغوية بما فيها من جمال الاستعمال للدلالات الألفاظ، وحسن ترتيب الصور الجزئية يكاد يوهم بصدقها، بل بآصالتها. فهو يصور موقفه من صاحبته، وهي تكشف عن موقفها منه، وهو يتضمن التجربة، لا من خلال الواقع، بل من خلال الصورة التي أجاد رسمها، وأفاض في إبراز جوانبها وزواياها.

وتزيد الصنعة البديعية الصورة جمالا، فهو يُجمل ثم يُحصل، فيجعل حبه وحبها غصتين منها ظاهر وخفي، فيعتمد في ذلك على الطلاق، ثم يأتي بالفعل والاسم في «أوطل» و«وطن» ويربط بين الطلب والقتل والثار في تسلسل مقصود، ويطابق بين «الروح» و«الجسد» و«المهجة» و«البدن» ويرادف بين «مكانت» و«مخترن» ويكرر الماءات في نغم موسيقي عذب «ظاهر» «حبها»، «هزلت»، «مهجتي» «مهجة». فإذا كانت الصورة قد حققت كل هذه الفعاليات الفنية بطلاقاتها اللغوية والتزيينية والمعنوية، فمن باب أولى أن نجعلها صورة جمالية تضاف إلى الرصيد الفني للشاعر.

وقد تناقض الصورة مع واقع حياته المليئة بالمجون والهو كقوله:

حَجَّجْتُ عَلَى العُشَاقِ فِي حَجَّةِ الْهَوَى
وَإِنِّي لَفِي الْمَوَابِ حُبْلَكَ مُحَاجِرُ
يَقُولُونَ لِي: أَخْفِ الْهَوَى لَا تَبْيَحْ يَهِ
فَوَاللَّهِ مَا أَدْرِي وَإِنِّي لَهَائِمٌ
الْأَرْجَعُ خَلْفِي فِيهِ أَمَانَقَدُمُ^(١)
وهنا يصبح اعتماده على اللفظ والتصوير أساسا لبنائه الفني، وإن كانت

حياته الحقيقية تناقض التجربة التي صورها أو تمثلها، وعرض وقائعها، ثم راح يرسمها من خطوط الإحرام في حب معشوقته، وهو لا يستطيع أن يخفى هواه، ولا كشفه طرفة، وهو ما زال في حيرة من أمره إزاءها: هل يقدم أو يتاخر؟
ولا شك أن الاستعمال الملائم للألفاظ يساعد على خلق جو سائغ، يسهل تقبل الصورة والإحساس الجمالي برونقها، وفهم ما وراءها من دلالات.

والجمال أمر جوهري، يبدأ في مجانتنا من جمال الصورة الجزئية إلى جمال التصوير الكلى العام، ومن هنا لا تخفي قدرة الشاعر على الإبداع ابتداء من نطاق البيت إلى البناء الكلى الشامل للقصيدة. وقد لا نبالغ إذا زعمنا أن الشاعر أو الأديب إنما خلق لتجميل ما يراه أو يتخيله، ويندرج مسلم تحت راية هذا النمط من الشعراء، حين أبدع في الصورة الجمالية، وهو في مدحه زيد بن سلم الحنفي يقول:

أثَارَ حِرْبَ الْمَالِ بِالْبَذْلِ وَالنَّدَى
جَبَانٌ عَنِ الْإِمْسَاكِ غَيْرُ تَحْلُقٌ
وَفِي الْبَذْلِ وَالإِعْطَاءِ لَيْتَ مُصْنَعُمْ
لِيَحْوِيَهَا مِنْهُمْ بِخَيْلٍ مُلَوْمٍ
عَدِيمٌ مِنَ السُّؤَءَاتِ وَالبُخْلِ مُصْنَعُمْ
وَقَصَرٌ عَنِ الْجَاهِلُونَ فَأَخْجَمُوا
كَفَى الْبُخْلَاءِ السَّائِلِينَ بِجُودِهِ
تَبَاعُجْ لِلإِشْرَاقِ بِيَضْنًا وَجُوهُهَا
إِذَا ذَكَرْتْ «زَيْدًا» عَبِيدًا وَأَرْقَمُ
سَكِ الْحَرْبَ عَنْ «زَيْدٍ» إِذَا هِيَ أَقْدَتْ

(١) إذ ينطق الشاعر عبر صورة شاملة يجعل فيها «زيداً» يشن حروب الضارية على المال، وذلك بيذله للسائلين، وكرمه في هذا العطاء، مما يزيد نار حربه على المال اشتعالاً، ثم يفصل - في صور جزئية - معالم هذا الجود والعطاء، بما يتاسب والمشهد العام الذي رسمه، فيجعله جباناً عن البخل، بينما يبدو في الإعطاء أسدًا همامًا وكنزه ينتابها البهجة والفرح لوفود السائلين عليه، ليصونها

(١) الديوان / ١٨١ - ١٨٢

من يأخذها بعد ذلك عن البذل، ثم يجعل ثروته تتالف من الثراء بأنواعه من معروفة وشجاعته، وكرمه، وتجنبه فى كل ذلك للسواءات والبخل، وأخيراً يرى البخلاء المسائلين يكتفون بعطائهم الذى لا يقاريه فيها جواد آخر، وبعد كل هذه الجزئيات يعود إلى صورة الحرب التى سبق أن شكل منها إطار اليأس والشجاعة، وهو يتطلب من جمهوره - هنا - أن يسأل الحرب عنه، خاصة إذا ما اشتد أوارها، وظهر فى ميدانها دبيب الموت المفزع، وكأنه ينطلق فى صورة الجزئية من منطلق فى يعود إلى تأكide فى نهايتها.

صحيح أنه فى الصورة الأولى يقصد الكرم، وفى الثانية يقصد الشجاعة، ولكنه إنما استعار الأولى من وحى الثانية، أو من حقيقتها على سبيل المجاز، ليضع تحتها ما شاء من جزئيات، ثم ينتقل إلى الصفة الأخرى التى صورها على مدار أبيات متعددة من القصيدة بعد ذلك.

فالتدخل القائم بين صور الشاعر هنا يزيد اللوحة الفنية جمالاً وروعه، فإذا ما أضفنا إلى كل ذلك جودة الاستخدام اللغوى والمجازى والبىدىعى وصلت الصورة إلى درجة راقية من درجات الإبداع الفنى، فممدوح الشاعر «جبان» و«ليث» فى بيت واحد، وبالذل، والندى، والاشتعال والسرور والبخل، والإشراق، كلها عناصر تداخل - فنياً - فتزيد الصورة حسناً وروقاً، وتجعلها فى النهاية «صورة جميلة» دقيقة الأداء والمعالجة.

وقد رأينا من صور مسلم فى شعره الخمرى ما جاء تقليداً - أحياناً - للآخرين أو مرتبطاً - فى كثير من الأحيان - بشخصية أصحابها، وهى فى كلتا الحالتين لا تقل فنية عن الأخرى فب بينما يتعلق بذلك الجانب الجمالى المتمثل فى مشاركة الآخرين أحاسيسهم مع التعبير الصادق عن هوى نفس الشاعر وانفعالاته، ففى صورة بين ألم الذكريات والغزل والتوصير الخمرى يقول:

أَغْرَى بِهِ الشَّوْقُ لَيْلَ السَّاهِرِ الرَّئِيدِ
وَنَظَرَةً وَكَلَّتْ عَيْنِيهِ بِالسَّهْدِ
أَمْنَقَضَ عَنْهُ حُزْنٌ مَا يُفَارِقُهُ
أَقَامَ بَيْنَ الْحَشَّا بِالسُّقُمِ وَالْكَمَدِ
جَرَّتْ عَلَيْهِ بِلَذَّاتِهِ سَلَفَتْ
أَمْ لَيْسَ نَاسِيَ إِيَامَ لَهُ سَلَفَتْ

أَحْيَا الْبُكَارِيَّةَ حَتَّىٰ إِذَا تَلَقَتْ
 نَفْسُ الدُّجَى وَاسْتَنَارَ الصُّبْحُ كَالْوَقْدِ
 عَادَى الشَّمْوُلَ فَعَامَتْهُ سَمَادِرَهَا
 طَيْفًا بِهِ الْفَتَرُوحَا إِلَى جَسَدِ^(١)
 فَهُوَ يَرَى الشَّوْقَ قَدْ صَبَرَهُ إِلَى أَنْ يَبْيَطْ لَيْلَهُ السَّاهِرُ الرَّمَدُ، وَقَدْ أَغْرَى بِهِ
 الْلَّيلُ أَيْضًا نَظَرَهَا إِلَى مِنْ عَشْقٍ فَمَنَعَهُ النَّوْمُ، وَهُوَ يَقْرَرُ أَنَّ هَذَا الْحَزْنَ لَنْ
 يَنْقَضُ أَنَّهُ لَا يَنْسَى الْأَيَّامُ الَّتِي سَلَفَتْ، خَاصَّةً بَعْدَ أَنْ فَقَدَهَا. وَلَقَدْ بَكَ طَولَ
 الْلَّيلِ، حَتَّىٰ إِذَا ذَهَبَتِ الظَّلْمَةُ وَاسْتَنَارَ الصُّبْحُ كَالْنَّارُ فِي سَرَاجِهَا شَرَبَ الْخَمْرَ حَتَّىٰ
 سَكَرٌ، وَقَدْ عَاطَتْهُ الْخَمْرُ سَمَادِرَهَا حِينَ جَاءَهُ الطَّيفُ هَارِبًا رُوحَهُ إِلَى جَسَدِهِ،
 وَتَالَّفَا فَخَفَتْ شَدَّةُ الْوَجْدِ عَلَى نَفْسِهِ.

فِي هَذِهِ الْمَصْوَرَةِ تَظَهُرُ صِرَاطُ الْمَعْنَىِ دُونَ تَزْيِيفٍ لِمُشَاعِرِ الشَّاعِرِ، وَسَوْءَ
 بَكَ أَوْ لَمْ يَبْكِ فَهُوَ يَخْرُجُ مِنْ تَجْرِيَةِ الْأَلَمِ الَّتِي يَصْوِرُهَا إِلَى شَرَبِ الْخَمْرِ، وَهَذِهِ هِيَ
 حَيَاةُ الْلَّاهِيَّةِ الَّتِي تَفُوحُ مِنْهَا رَائِحةُ الْخَمْرِ، وَتَمْلُؤُهَا نَسْمَاتُ الْفَزْلِ، بِمَا فِيهَا مِنْ
 مَعَانِي وَمَكَابِدَة. وَتَسْمِيَّ الصَّوْرَةَ جَمَالِيَا - هَنَا - بِسَلَاسَةِ التَّرْكِيبِ وَالْمَبْنِيِّ، فَمَعَانِي
 كَلَمَاتِهِ وَعِبَاراتِهِ وَاضْحَىَّ، لَا تَحْتَاجُ - كَمَا هُوَ الْحَالُ فِي غَيْرِهَا - إِلَى أَنْ يَتَرَكَ قَارئُ
 الْقَصِيدَةِ لِيَبْحُثَ عَنْ مَعَانِي مَفَرَّدَاتِهَا، ثُمَّ يَكْرَرُ الْمَعْوِدَةَ إِلَيْهَا مَا يَقْدِهُ قَدْرًا مِنْ لَذَّةِ
 الْإِسْتِمَاعِ بِالصَّوْرَةِ الشَّعْرِيَّةِ، وَالتَّذَوُقِ الْجَمَالِيِّ لَهَا. فَالْعِبَاراتُ وَاضْحَىَّ وَسَهْلَةُ سَهْلَةٍ
 حَيَاةُ مُسْلِمٍ الَّتِي اخْتَارَ فَلَسْفَتُهَا لِنَفْسِهِ بَيْنَ حَانَاتِ الْخَمْرِ وَالْأَعْيُنِ النَّجْلِ عَلَى حدِ
 تَصْوِيرِهِ الْمُتَكَرِّرِ.

وَمِنْ صُورِهِ الْأُخْرَى الَّتِي يَشْبِعُ فِيهَا مِثْلَ هَذِهِ الْجَانِبِ الْجَمَالِيِّ قَوْلَهُ فِي

الْفَزْلِ أَيْضًا:
 فَأَذْهَبَ لِشَائِلَتِكَ أَيْسَنَ الْجَهَلُ مِنْ شَائِلِي
 أَعْطَيْتُ رِضاً وَأَطَاعَتُ بَعْدَ عِصَمِيَّانِ
 سَعَى عَلَيَّ بِكَاسِيَّهَا الْجَدِيدَيَّانِ
 مَا اسْتَرْجَعَ الدَّهَرُ مِمَّا كَانَ أَعْطَانِي^(٢)

(١) الديوان / ٨٠ - ٨١

(٢) الديوان / ١٢١

فهو يعرض تجربة حزينة ألمة أحس فيها فقد الشباب، وصار أقرب إلى الزاهد في متع الدنيا، ولذا راح يتدرج في عرض الصورة معتمداً في ذلك على كسوة رقيقة من الأنفاس والعبارات، فيبدأ بسؤال صاحبه أن يتركه وشأنه، بعد أن غادر الصبا، ثم يعرض موقفه من نفسه التي أطاعتاه في موقفه الجديد، بعد أن استعصت عليه من قبل، ويؤكد هذا الموقف بتصوير ما رأه من معطيات الأيام والليالي، وما تصقل به تجاربه التي تكشف عن عيب الدنيا، ذلك العيب الذي أكدته له صناعة الدهر معه، وموقفه منه حين سلبه ما قد سبق أن منحه إياه فأغراه به.

فكسوة المعانى قائمة في تلك الصور على استعراض ألفاظ بين «السر» و«الإعلان» و«الرضا» و«العصيان» و«الأيام» و«التجربة» و«عيوب الدنيا» و«الدهر» وكلها أسهمت في عرض دقيق للصورة كما أرادها الشاعر.

ومن هنا برع العنصر الجمالى الذى يرضى حasse جمهور المتلقين للقصيدة فى كثير من صور مسلم، خاصة منها ما يرتبط بتجربته الصادقة، سواء أكانت مع الخمر أم فى عالم الفزع الذى أحلاص له حياته.

فالجمال عنده تناسب هادئ إذا خلص من الإسراف أو الإفراط، وعندئذ يبلغ كل جزء فيه حده المناسب، ويتألف بنوع من الانسجام مع بقية العناصر الأخرى. والجمال عند بعض نقاد العرب يرجع إلى حسن المعنى ارتباطاً في ذلك بالمشهد الشعري الطبيعي، ولكن حسن المعرض والكسوة واللفظ هو ما يزيد هذا المشهد حياة وجمالاً، وهو ما يقصده ابن طباطبا في قوله: فأما المعنى الصحيح البالى الحسن الذى قد أبهر هن أحسن معرض وأبهى كسوة، وأرق لفظ كقول مسلم بن الوليد الأنصارى:

وإني واسماً ماعيل يوم وداعيه
لَكَالْفَمْدِ يَوْمَ الرُّؤْعَ فَارْقَةُ النَّصَلُ
فَكَالْوَحْشِ يَدْنِيهَا مِنَ الْأَسْ إِنْحَلٌ
فَإِنْ أَخْشَ قَوْمًا بَعْدَهُمْ أَوْ أَزْهُمْ
(١)

(١) ابن طباطبا. عيار الشعر/ ٨٩، والأبيات باليونان/ ٣٣٢ - ٣٣٣

هكأن إعجاب ابن طباطبا هنا لا يتناظر مع نفس النظرة التي سبق عرضها في دور جمال الأداء التصويري في سرعة التوصيل وجودته، وهذه الأبيات تلقاها ابن طباطبا فعبر عن إعجابه بها من نفس الزاوية التي نتحدث عنها في صحة المعنى، وبراعة الكسوة في الأداء الوظيفي للجانب الجمالي في الصورة الشعرية. ولو هيئ له أن يتلقى كثيراً من الصور الفنية الأخرى لمسلم لأكيد مقولته عن الصورة الجمالية عنده من نفس المنطلق وبنفس المقاييس.

* * *

(ج) الدلالة الاجتماعية

ويظل مضمون الأدب - في جوهره - بمثابة أحداث تعكس مواقف وواقع اجتماعي، كما تظل الصورة الأدبية، بمثابة عملية تشكيل لهذا المضمون، وإبراز لمناصره وتتميمه لمقوماته، ولا يتم نظم القصيدة بمجرد صرخة يطلقها الشاعر في الفضاء، بقدر ما تنشأ عن طريق العلاقة الجدلية بين الإنسان والعالم، مما يؤكد الصلة الحميمة بين الإنسان ومجتمعه، ويرصد دورها في العملية الشعرية وحقول الإبداع.

وليس هناك بيئة اجتماعية معينة يعيش الفنان في غمارها بحيث يمكن أن يرجع إليها عجز قريحته أو جدبها، ولم تكن الأعمال الفنية الخالدة رهينة ببيئات اجتماعية محددة لها طابع معين، فقد تقوم العملية الفنية كاملة تحت أي ظرف من الظروف الاجتماعية، أو السياسية «ولقد نظم الشعر في ظل الأنظمة الملكية والديمقراطية والديكتاتورية، وفي صور الاضطهاد السياسي والديني، وفي ظروف الحرب والسلام، نظمه الأمراء، والفلاحون، والعلماء، وال العامة، والناسك، والدنيوين، والثوار، والمسالمون، والقساوسة، والعقلاء، والمجانين، مما هي إذن هذه الميزة التي يشترك فيها كل هؤلاء الأفراد في جميع العصور هؤلاء الذين أحسوا بميل غريزى لاستعمال الزخرفة النطقية ليعبروا عن تجارب الإنسان^(١).

إن الإجابة على هذا التساؤل تكشف الميزة التي يمكن رؤيتها في إطار التصور القائل بأن الشاعر إنسان فرد له نظرته الخاصة، ورؤيته الذاتية المتفردة للوجود، ولا يعد عمله الفني مسجلاً لأحداث التاريخ، أو ظواهر الحركات الأدبية، إلا من خلال ذاته وانفعالاته، وانطباعاته، ومشاعره، وإحساساته، ومن هنا كان

(١) إليزابيث درو، الشعر: كيف نفهمه ونتذوقه / ١٨

عسيراً على الشاعر أن ينشئ عمله بمعزل عن الواقع الاجتماعي الذي يتمتع به، ويتفاعل مع معطياته، إذ لا بد لكل شاعر من وضع اجتماعي محدد، في بيئات اجتماعية بعينها، تحددها ظروف مكانية و زمنية خاصة، وهذه البيئة تبرز بشكلها الإيجابي في حياة الشاعر الفنية يأخذ منها ويعطيها، ويتعاطف معها، أو يثور عليها، وفي كل حالة من هذه الحالات يظهر الشاعر طرفاً موجباً في العملية الشعرية، وتظهر بيته طرفاً آخر فيها، مما يشي بضرورة ظهورها في شعره، وانعكاس أثرها في صياغته الجمالية.

وحين يستغرق الشاعر في عملية التشكيل الفني للصورة لا ينفصل تماماً عن تلك البيئة الاجتماعية، بل يستمد منها، ويعتمد على عناصرها لتحقيق أي قدر يستطيعه من النجاح في صياغة هذا التصوير.

والشعر قادر على التفاعل مع عالمه، وعلى تفهم معنى التجربة الاجتماعية للشاعر، إن لم يتخذ منها مصدراً من مصادر التصوير الجمالي الذي تقوم عليه العملية الشعرية أصلاً، ذلك أن الأدب «ليس بمعزل عن الحياة، وقد رصد - ولا شك - كل التيارات المتدافعة وعكس الأحداث»^(١).

وشعر الشاعر يظل نحتاجاً أميناً لمحضه، وأفرازاً طبيعياً لبيئته وظروفه « فهو يفكر في حدود كل معطيات العصر والبيئة، ويتصرف في إطار تلامح أصيل بين الذات والموضوع، وفي تلقائية تسلم بوجود مبدأ الوحدة بين المادة والصورة، أو القالب والموضوع، وهذا هو الكمال الطبيعي الذي يرى الحقيقة الكاملة، ويعطيها أقصى الفانية من السعة والانفساح، فالأديب دائمًا يقصد إلى قوى طبيعية، ويستبصر الواقع»^(٢).

فالشاعر - من هذا المنطلق - ابن للبيئة الاجتماعية، والأدب - من نفس المفهوم - مؤسسة اجتماعية ينتمي إليها هذا الابن بقدر طاقته الفنية، مستمدًا في ذلك إلى أداته اللغوية وقدراته الخيالية في التشكيل الفني لأشياء ومواضف هي من

(١) د. بنت الشاطئ. قيم جديدة للأدب العربي / ١٣٦

(٢) د. أحمد كمال زكي. النقد الأدبي الحديث / ١٧٥

خلق المجتمع، فهى مواقف اجتماعية فى طبيعتها، ومن هنا تصح المقوله التي تذهب إلى «أن الأدب يمثل (الحياة) و (الحياة) هي أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة، ولو أن العالم الطبيعي والعالم الداخلي - أو الذاتي - لفرد كانا موضوعين من موضوعات (المحاكاة) الأدبية، فالشاعر نفسه عضو في مجتمع، منقسم في وضع اجتماعى معين، يتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعى والمكافأة، كما أنه يخاطب جمهوراً مهما يكن افتراضياً، وفي الواقع كان الأدب يظهر دائماً على صلة متينة بمؤسسات اجتماعية معينة، ونکاد لا نستطيع في المجتمع البدائي أن نميز الشعر من العمل، أو اللهو، أو السحر، أو الشعائر، كما أن للأدب وظيفة اجتماعية أو (فائدة) لا يمكن أن تكون فردية صرفاً، وعلى هذا فإن الكثرة الكاثرة من المسائل التي تطرحها الدراسة الأدبية هي مسائل اجتماعية بشكل ضمنى أو كلى: مسائل الأعراف والتقاليد، قواعد الأدب وأنواعه، رموزه وأساطيره»^(١).

والشاعر لا يمضى في عمله عبشاً بلا قيود اجتماعية، بل إن الإطار الاجتماعي يظل المحك الأول في عمله، ومن هنا لا يخرج عنه، بل يدور في فلكه، معبراً وموضحاً، ليكون العمل الفنى في إطار هذا المستوى «أداة لبناء «نحن» جديدة فالواقع أن كل ما يأتي به المبدع لأبد أن يكون ذا صلة بالإطار الذى يحمله، والذى هو من أهم الأسس الدينامية التي تقوم عليها «النحن»^(٢).

ونظرًا لهذا الارتباط الوثيق بين الأديب ومجتمعه أمكن لبعض الدراسات أن تتخذ من الأدب وثيقة اجتماعية لحياة صاحبه، على افتراض أنه يصور الحقيقة الاجتماعية الواقعية تصويراً دقيقاً، وراح أصحابها يلحوظون على الشاعر، ويرون من الضروري له أن يعكس واقعه الاجتماعي عكساً مرآوياً فوتografياً،

ما قد يخرج بصاحبها أحياناً عن طبيعة الفن القائمة على التصغير أو التكبير، أو الإضافة والمزج بين الذات ومواضيعها، فالتاريخ كلها، وما يحيط بالشاعر من عوامل اجتماعية تتآثر جميعاً في صياغة العمل الفنى، وذلك بتفاعلها

(١) رينيه وليك، نظرية الأدب / ١٩٩

(٢) د. مصطفى سيف، الأسس النفسية للإبداع الفنى في الشعر خاصة. / ٢٧٩

مع الذات الفردية لصاحبها، ومن هنا تعددت نظرة الدارسين إليه وتتنوعت، حتى حاول البعض أن يعزل سلسلة معينة من الأفعال البشرية والمبتكرات، وأن يسند إليها وحدها تأثيراً محدداً على العمل الأدبي، ففريق يعتبر الأدب بصورة رئيسية نتاج الفرد الخالق، ومن ثم يستنتج أن الأدب يجب أن يبحث بشكل رئيسى من خلال سيرة الكاتب ونفسيته، وفريق آخر يبحث عن العوامل الرئيسية المحددة للإبداع الفنى فى المؤسسات المعاشرة للإنسان فى ظل الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وفريق ثالث قريب منه يبحث بشكل واسع عن الشرح السببى للأدب فى الابتكارات الجماعية للعقل البشري، نحو تاريخ الأفكار واللاهوت وبقية الفنون. وأخيراً هناك فريق من الدارسين يسعى إلى شرح التاريخ بمصطلحات «روح العصر» وبعض هذه المصطلحات تتعلق بروح مصر تعلقاً جوهرياً، بعضها يدور حول الجو الثقافى أو «مناخ» الآراء وفهيمها شىء من القوة الموحدة التى تجرد إلى حد كبير من خصائص الفنون الأخرى^(١).

إن أي مناسبة من المناسبات قد تفرض نفسها على الفنان ليبدأ فى عملية الخلق، أو التشكيل الفنى للصورة، فلابد - إذن - من ارتباط هذه العملية بلحظة معينة فى حياة الشاعر، هى اجتماعية بطبعتها، على أن هذا لا يعني «أن أعمال الفنان تظل متصلة ببعضها البعض فى صورة تسلسل، بحيث يعتمد كل منها على ما قبله ويمهد لما بعده»، «فهذه نظرية سطحية - للغاية - إلى تاريخ الفن فى أوسع نطاق له أو أضيق نطاق على حد سواء، لأن كل عمل فنى قد تم خلقه للتعبير عن انفعال قد انبثت بباطنه فى هذه اللحظة من حياته، وليس فى لحظة سواها. وأحداث حياة الفنان بوصفه فناناً من بين العوامل التى ساعدت على بلوغه هذه الحالة الانفعالية، إلا أنها لا تزيد على مجرد عامل»^(٢)

والآن ما هو موقف الشعر العربى من طبيعة التشكيل الجمالى للصورة على هذا النحو؟ كانت غاية الشاعر القديم أن يغير العالم أو يتخطاه؟ أم كانت غايتها أن

(١) وليك. نظرية الأدب / ٩٠
(٢) كونتجوود. مبادئ الفن / ٣٥٧

يعيش معه في حوار يتحدث من خلاله من الواقع ، ويسجل بعض مشاهدة التي يلذ له اختيارها؟ إنه «يحاول أن يرى الواقع بكل ما فيه، فهو واقع لكن بجموح وشموة، غنائي صاف سواء في شهادته للمآثر الإنسانية بروح الفروسيّة، أو للأشياء المحيطة بروح التعاطف، يغنى الفرح والأساوة، الغبطة والكآبة، الحب والكرابية، التمرد والرضا، الرجاء واليأس»^(١).

وإذا كان الشاعر العربي قد صور كل تناقضات الحياة من حوله، ووعلها على ذاته، فلنقف قليلاً مع شاعرنا، لنرى ما رسمه من صور في هذا المضمار، وكيف ظهرت في بعضها تناقضات بارزة من معالم حياته في صورة شرائح فنية تختلف كل منها عن الأخرى - أو بالأحرى تقف على التقى منها - ثم بعد هذه التناقضات نرى كيف عكس صورة حياة عصره، من واقع سياساته وحربه، وظروفه الاجتماعية التي عاصرها وتجادل معها.

فمن هذه الصور الأولى التي تبرز فيها تناقضات من حياة مسلم قوله:

وَرَبَّ يَوْمَ مِنَ اللَّذَّاتِ مُخَتَّصٌ
فَمَسْرُرُهُ بِلِقَاءِ الرَّاحِ وَالْخَلَلِ
وَلَيْلَةٌ خَيْسَتْ لِلْمُعَيْنِ مِنْ سِنَةٍ
هَتَّكْتُ فِيهَا الصَّبَا عَنْ بَيْضَةِ الْحِجَلِ
فَدَّ كَانَ ذَهْرِي وَمَا بِالْيَوْمِ مِنْ كَبِيرٍ
رُبُّ الْمُدَامِ وَغَرْفَ الْقَيْنَةِ الْعُطْلُ^(٢)

فهو يصور لذاته وقد خالطها، وقصّر يومها بلقاء الراح والخليلات، وفي ضلال هذه الذكريات ينفي أن يكون تخليه عن الصبا بسبب الكبر، إذ يجعله عن توبة قصد إليها، ثم يعود إلى حنين الصبا فيصور فلسنته فيه ليأتي بعد ذلك التناقض في الصورة حين يردد ما أصابه إلى الدهر، ويسأله، أو يتنفس أن يلين له، ويرد إلى رأسه سكرة الغزل، فقد حلّ به نواكب الدهر وخطوبه فاسترقت منه خموره وجواريه، وبقي خالياً منها جميعاً:

مَاذَا عَلَى الدَّهْرِ لَوْلَا نَأْتَ عَرِيكَتَهُ
وَرَدَّ فِي الرَّأْسِ مِنِ سَكَرَهُ الْفَزَلِ
مِنْ بَنَاتِ غَذَاءِ الْكَرْمِ وَالْكَلْلِ^(٣)
جرائم الحوادث عندى أنها اخليست.

(١) ادونيس (علي أحمد سعيد)، ديوان الشعر العربي (المقدمة): ٢٤ / ١

(٢) الديوان / ٤ - ٥

ويبدو التناقض بين الصورتين معلقاً بحيرة الشاعر في تحديد السبب في تخلية عن لهوه وصباه، هل كان التوبة أم الدهر؟ ولا شك أنه لا يجهل الحقيقة، ولكن مرد حيرته يعود إلى استمرار أمله في أن يعي حياته الماضية التي هيأتها له فيما ظروف فهو مجتمعه: الراح والتدماء، وشرب المدام، وعزف القينة العطل، وبينات غذاء الكرم والكلل، وفي النهاية سكرة الغزل، إذ لا تخفي لديه علاقة الصورة بالواقع الحضاري، ولكن ما يظل خافيأ على الشاعر هو تبّين سبب استלאبه لهذا الواقع من حياته، مما يعد - في ذاته - اعتزازاً منه بمعطيات الحضارة والواقع الاجتماعي، وتغوراً من خطوب الدهر أو الكبر، أو - بمعنى آخر - من كل ما يسلبه عطاء هذا الواقع في حدوده الضيقية المرتبطة بذات الشاعر.

وثمة تناقض آخر تكشفه صور مسلم حين يعرض لوحة أخرى، يحزن فيها على حياته، ويرجع السبب إلى الدهر، ولكن الدهر هنا يستلب منه محبوبته التي يدخل إليها من باب الغزل العذري، فمحور التناقض - عندئذ - يظهر في الطبيعة النوعية لصورة الغزل التي يكيمها مسلم: هل هي الأولى التي حار في أمر استلابه، أم أنها الثانية التي انتهت منها إلى أن يحمل الدهر مسؤولية فقدها؟!

إذا استقدنا في تحديد موقفه من ظروفه الاجتماعية، وموقعه منها، اتضحت لنا - بسهولة - أن الصورة الأولى تبدو وليدة تلك الظروف التي عاشها، ولذا سجل حيرته في تفسير سبب سلبيها منه، دالاً بذلك على حاليه النفسية إزاء كل ما وصف. أما في الصورة الغزلية فقد تحول التفسير إلى مسألة عقلانية لا يدخل فيها الكبير طرها، أو يحار فيها، بل تبّه إلى دور الدهر فيها مباشرة، فجعل مرّ الحادثات هو الذي يسلبه عما بقى في قلبه من آلام الهوى وذكرى أيام محبوبته. وهنا تستمرة وساوس قلبه، تدعوه إلى ذكر ما كان فيه من تاريخ الهوى، ثم يتمنى من الدهر أن يطاوشه فترجع إليه مودات الغوانى الجميلات، فيقول:

يَكَادُ يُسْتَلِيهِ مَرْحَادَيَاتٍ بِهِ لَوْلَا بَقَائِيَ ذَوَاعِي قُلْبِهِ الْكَمِير
لَوْسَاعَفَ الدَّهَرُ لَرَتَدَ غَضَارَتَهُ لَوْسَتَرَدَ مُودَاتَ الْمَهَا الْخُرُورُ⁽¹⁾

(1) الديوان / 82

وعندما يكاد التناقض يصل إلى قمته، خاصة حين يزعم أنه ترك الصبا
وحال الطرب في قصيدة أخرى:
هَجَرَ الصَّبَا وَأَنَابَ وَهُوَ طَرُوبٌ ^(١)

فهنا تظهر عودته إلى التركيز على التوبة على اعتبار أنها نأت به عن
الملهيات، مما يتناقض - بوضوح - مع إلحاحه على الدهر، وتمنيه أن يعيد له ما
سلف من أيامه وذكرياته التي وفرها له واقعه الاجتماعي.

فالشاعر يحاول دائمًا أن يكتشف الجانب الوجданى والجمالى من الحياة،
بالإضافة إلى الجانب الاجتماعى فيها، ليعبر عن خلاصه ذلك كله فى النهاية
بالكلمة، أو الصورة التي تخلق من الواقع والتجارب صوراً نتقاها، بما فيها من
حيوية تشبيه حيوية الكائنات البشرية التي تولد ثم تنمو، ثم تموت، وهى فى كل ذلك
تمر بالتناقضات، وتحاول أن تتخذ منها موقفاً، وكذلك بدا صنع الشاعر حين
راح يصورها.

وخرجوا من حدود الدائرة الاجتماعية الضيقة التي أسعدت الشاعر، أو
جلبت له الشقاء أحياناً، وإن لم ينسبه إليها صراحة، نرى الواقع الاجتماعى يظهر
فى إطار آخر أكثر اتساعاً وشمولاً، وعندما يمكن أن يطرح التساؤل حول ماهية
ظروف العصر الاجتماعية والسياسية، وما موقعها الفنى لو لا صور الشعراء للمعارك
والحروب وسياسة الممدودين، وما الأبعاد الفنية التي تحملها تلك الصور عند
مسلم بصفة خاصة؟

وليس تحليل التموزج هنا بالأمر الصعب، خاصة أن صور مسلم تتناول عبر
صفحات ديوانه، لتجيب على هذا التساؤل، إذ يقول - مثلاً - فى مدح «داود بن
يزيد بن حاتم» ^(٢):

إِلَى «بْنِي حَاتِمٍ» أَدِي رَكَائِبَنَا
خَوْضُ الدُّجَى وَسُرَى الْمَهْرَةِ الْقُوْدُ
شَرْقًا يَمْوِدِهَا فِي الْقَرْبِ «دَاؤِدٍ»
وَاللَّهُ أَفَأَنَارَ الْحَرَبَ إِذْ سَمِرَتْ

(١) نفسه / ١١٢

(٢) الديوان: صفحات / ١٥٦ - ١٥٧ - ١٥٨ - ١٦٠ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٦٧ -

بِكَ الْمُؤْنُ لِأَقْوَامٍ مَجَاهِيدٍ
رِفْقُ الصَّرِيعِ وَاسْلَابُ الْمَذَادِيدِ
لَدَنَا كَفَاهُ مَكَانُ الْلَّيْتِ وَالْجَيْدِ
عَلَيْكَ مِنْ طَالِبٍ وَتِرًا وَمَحْقُودٌ
حَتَّى أَخْذَتْ عَلَيْهِ بِالْأَخَادِيدِ
يَنْجُونَ مِنْكَ بِشَلُوْ مِنْهُ مَقْدُودٌ
وَاسْتَنْفَدَتْ حَرَبَهَا كَيْدَ الْمَكَائِيدِ
وَيَسْتَعِنُ فِيهَا بِجَدِ مِنْكَ مَجْدُودٌ

دَأَوْتَ مِنْ دَائِهَا «كَرْمَانَ» وَاتَّصَفَتْ
آلُ «الْمَهَابِ» قَوْمٌ لَا يَرَازُ لَهُمْ
وَرَأْسُ «مِهْرَانَ» قَدْ رَكِبَ قَائِمَةً
يَوْمَ اسْتَضَبَتْ «سِجْسَانَ» طَوَافَهَا
كَانَ «الْحُصَارِينَ» يُرْجِى أَنْ يَفْزُزَ بِهَا
يَوْمَ جَرَاشَةً إِذْ «شَيْبَانَ» مُوجَفَةً
وَأَنْتَ (بِالسِّنْدِ) إِذْ هَاجَ الصَّرِيعُ بِهَا
اَقْذَفْتَ أَبَا تَلِكَ «فِيهَا يَكْنَكَ بِهَا

فَهُوَ يَصُورُ أَهْلَ الشَّرْقِ وَقَدْ رَأَوْا فَعْلَةً «دَادِوْ» بِأَهْلِ الْفَرْبِ، فَاسْتَقَامُوا عَلَى
الطَّاعَةِ، ثُمَّ اتَّنْقَلَ بِالْخَطَابِ إِلَى «دَادِوْ» الَّذِي قَاتَلَ أَهْلَ «كَرْمَانَ» حِينَ نَاقَوْا عَلَى
أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ، فَرَجَعُ مِنْهُمْ إِلَى الطَّاعَةِ أَيْضًا، وَكَانَ الْمَنْيَةُ قَدْ اتَّصَفَتْ بِهِ
مِنَ الْأَشْرَارِ لِهُؤُلَاءِ الْمُضْعَفِينَ.

وَآلُ الْمَهَابِ أَمْجَادُ فِي الْقَتَالِ، يَسْتَبِدُونَ الْأَحْرَارَ بِإِسْدَاءِ النَّعْمِ عَلَيْهِمْ، وَتَقْدِيمِ
الْأَيَادِي الْحَسَانِ إِلَيْهِمْ. وَقَدْ أَخْذُوا بِأَفْوَاهِ الْمَطَرَقِ، حِينَ حَوَّلَ «الْحَصَنِينَ» أَنْ يَفْزُزَ بِ
«سِجْسَانَ». وَكَانَتْ قَبْيلَةُ «شَيْبَانَ» سَرِيعَةُ الْهَرَبِ أَمَامَهُ، خَاصَّةً حِينَ فَقَدَتْ رَؤُوسَ
أَبْنَائِهَا فِي الْقَتَالِ.

وَفَرَغَ الْمَمْدُوحُ مِنَ الْحَرَبِ، فَكَادَ بِإِنْتَصَارِهِ كُلَّ مَكْيَادٍ، حَتَّى عَجَزَ الْكَائِدُونَ
وَانْقَطَعَ كِيدُهُمْ، وَاسْتَسْلَمُوا لِهِ جَمِيعًا.

وَتَشْجِيْعًا لِمَمْدُوهِ، وَاعْجَابًا بِشَجَاعَتِهِ يَسْأَلُهُ مُسْلِمٌ أَنْ يَقْذِفَ بِابْنِهِ فِي

الْمَهْرَيَةِ: مَنْسُوْيَةٌ إِلَى مَهْرَةٍ وَهِيَ حِنْ حِنْ مِنْ هَمْدَانَ. الْجَهَدُ: سُوْنَ الْحَالِ. رِفْقُ الصَّرِيعِ: اسْتِعْبَادُ الْعَرَبِ
بِإِسْدَاءِ النَّعْمِ وَتَقْدِيمِ الْأَيَادِي الْحَسَانِ إِلَيْهِ أَسْلَابُ الْمَذَادِيدِ: الْحَرَبُ يَعْنِي الْأَنْجَادِ، وَاحْدَهُمْ مَذَادُ.
الْقَلَةُ: أَعْلَى الرَّاسِ، اسْتَضَبَتْ: أَيْ أَغْزَتْ، الْوَرْتُ: الْمَطَرَقُ بِالْأَدَمِ، الْلَّيْتِ: صَفْحَةُ الْمَنْتَقِ، وَالْجَمْعُ الْيَاتِ،
مُوجَفَةُ: سَرِيعَةُ الْهَرَبِ، شَيْبَانُ: قَبْيلَةُ، جَرَاشَةُ: رَجُلُ، الشَّلُوُ: الْجَسَدُ بِلَا رَاسٍ. قَدَدُ: قَطْعُ بِالسَّيْفِ.
الصَّرِيعُ: الْمُسْتَبِثُ وَالْمُسْتَصْرِرُ، أَبَا مَالِكٍ: وَلَدُهُ، بِجَدٍ: أَيْ بَخْتُ مَجْدُودٍ، أَيْ مِبْخُوتٍ.

الحرب، ليقوم مقامه فيها، ويكون في ذلك امتداداً طيباً له، وربما بدا محظوظاً أكثر منه.

فالملهم في الصورة ببيانها المتباشرة دلالة تلك الأسماء التي ورد كل منها مسيطراً على أطراف كل بيت، سواء أكانت أسماء أشخاص، أم موقع، أم قبائل، إذ تكشف كلها عن الروح الحربية للعصر، ومن ثم تعكس ظروفها سياسية عاشها المجتمع العيسي في تلك الفترة، فكل صورة من صوره الجزئية هنا تتمتع بدلاتها الخاصة في ارتباطها بشخص معين، أو واقعة معينة، وما حدث فيها للعدو على أيدي الممدوح فهو حين يمدح يصور المعارك، كائناً من خلالها عن التيارات السائدة في عصره وكيف استوعبها وعبر عنها تصويراً.

ومن الصور المتعلقة بسياسة العصر وحربه أيضاً قوله:

إذا «الشريكي» لم يفخر على أحد
تكلم الفخر عنه غير منتحل
لأنكذبَنَ فَإِنَّ الْجِلَمَ مَعْدَنَهُ
وراثة في «بني شيبان»، لم تزل^(١)
فالشريكي رجل من أجداد «يزيد بن بنى شيبان» الذين يرى مسلم أفعالهم
بادية ظاهرة في الناس، ولا يكون الحلم إلا فيه، وإذا قيل لك غير ذلك فلا تقبله
(من وجهة نظر مسلم).

صحيح أنه يمدح، وببالغ في التصوير، ولكن ما يصوّره في «بني شيبان» لا يخرج عن أن يكون شريحة من شرائح الواقع الاجتماعي والسياسي والحربي في عصره، وهو ما يسهب في عرضه بعد ذلك من تصوّره شجاعتهم في الحرب، وما أنجزوه من أمجاد ومخاير في قتالهم الأعداء:

«الرَّأْدِيُّونَ» قَوْمٌ فِي رَمَاحِهِمْ
خَوْفُ الْمُخَيْفِ وَأَمْنُ الْخَائِفِ الْوَجِيلِ
إِذَا سَلِمْتَ وَمَا فِي الْمَلَكِ مِنْ خَلْلِ
اسْلَمْ «تَزِيدُ» فَمَا فِي الدِّينِ مِنْ أَوْدِ
«يَوْمَ الْخَيْبَرِ» وَقَدْ قَامَتْ عَلَى ذَلِيلِ
أَثْبَتَ سُوقَ بَنِي الإِسْلَامَ فَأَطْأَدَتَا

(١) الديوان / ١٥

وَيُوسُفُ الْبَرْمُ قَدْ صَبَحَتْ عَسْكَرَةُ
بِعَسْكَرٍ يَلْفِظُ الْأَقْدَارَ ذِي زَجْلٍ
وَالْأَمَارِقِ «ابن طَرِيفٍ» قَدْ دَلَّتْ لَهُ
بِعَسْكَرٍ لِلْمَنَائِيَا مُسْتَبِلٌ هَطْلِ
وَقَمَّتْ بِالْدَّيْنِ يَوْمَ «الرَّئِسِ» فَاعْتَدَّتْ
مِنْهُ قَوَائِيمُ قَدْ أَوْقَتْ عَلَى مَيْلٍ^(١)

ففى كل صورة جزئية يبرز اسم من الأسماء له دلالته أيضا على سياسة العصر وظروفه الحربية، وإلا فما قيمة إلحاح الشاعر على تصوير «يزيد» و«الزائديون» و«يوم الخليج» و«يوسف البرم» و«ابن طريف»؟

فالصورة الفنية باعتبارها من المقومات الكبرى في العمليات الشعرية لا تكتفى إلى عالم الفكر وحده، دون عالم الواقع، بل تتطرق منها معا، وقد حاول مسلم أن يعبث بالأشياء، أو يقنع ذاته بإمكانيات إبراز العصر في مثل هذه الصور، وهو في ذلك يلون الأشياء معتقدا على عنصر الحركة والانتقالات المفاجئة في الصور، نظرا لكثرة ما في جعبته من وقائع يسجلها على شريط القصيدة كلها. وكأنه ينتزع كل مقومات صوره هنا من الواقع، ثم يعيث بها - فتنيا - معور فيها ومضفيا عليها ما يكسبها صبغة فنية جديدة، تحقق له غرضه من المدح، وتكشف - من حيث لا يدرى - عن حقائق العصر وظروفه التاريخية بهذا العمق وذلك الوضوح.

ومثل هذا العبث الفني بالصورة يبدو أمراً مقبولاً إذا زاد من قيمتها ووضوحها، ولكنه يبدو مرفوضاً حين يصل الأمر إلى درجة تفقد عندها وظيفتها الاجتماعية الحية، كان يسرف أصحابها في تضخيم حقيقته، فلا تكشف إلا عن عبث الاجتماعي، لا عبثه الفني على غرار قول مسلم:

سَعَتْ أَسْنَنَ الْوَاشِينَ فِيمَا يَعِينُ
وَهُلْ كَنْتُ إِلَّا مَاجِدًا عَابِهَ وَغُلَّ
وَكَمْ عَسَابِ لِي وَدَّ أَنِّي وَلَدْتُهُ
وَلَوْ كَرُمْتُ أَعْرَافَهُ وَزَكَا الْأَصْلُ
فَعَابَ وَمَا آتَى وَمَنْ دُونَهُ سَدَّلُ^(٢)

(١) الديوان / ١٦ - ١٧ - ١٨ - ٢٠
(٢) الديوان / ٩٢

فقد طلب الواشى عييه، وما هو فى ذلك إلا ماجد شريف عايه عدو دنى،
يود لو أن مسلماً كان أباً له ليرث منه الشرف حتى وإن كان شريف الأصل، وكانت
أعراقة كريمة، وأنسابه طيبة، ويزعم مسلم أنه بعيد القرابة، ومجدده بعيد عن عدوه،
مما جعله يعييه، خاصة حين رأى من دونه ستراً مرضياً يمثله شرفه الذي يحول بينه
ويبين أذاه فلا يبلغ إليه ميلغا بحال.

فالشاعر هنا ينطلق مضخماً من حقيقة ذاته في نوع من محاولة الإقناع بما
يطرحوه، خاصة حين يحس أنه يصد وساوس أعدائه الواشين الذين يعتقدون عليه
فيجعل من نفسه ماجداً، ومنهم أدباء، وهم يتمنون لو أنه ولدهم، وهنا يزداد
التعابث بالصورة، وتطفى عليها المبالغة بشكل واضح فيه قدر كبير من حدة
الانفعال الذي يعكس - بصدق - حالة الشاعر.

إذا كان الشعر يشبع الحياة في الإنسان، ويدفعه لتلمس العالم من حوله، فإن
اللغة تظل مادة الشاعر التي يتعامل معها، ليخلق جسماً جديداً مادياً لوعيه، هنا
الجسم لا ينفصل فيه عالم الحواس عن عالم الفكر الداخلي والعاطفة، فكان
الصورة الشعرية تظل مجالاً يبرز فيه الشعراء معانيهم وأفكارهم، وعواطفهم،
وأنفعالاتهم وخياطتهم مرتبطة بمجتمعاتهم: «ولذلك يعد هذا الشكل في الأدب الذي
يعادل اللوحة الفنية للرسم والتمثال للنحات من أهم الأساليب في بلوغ الأدب ما
يستطع من التأثير في النفوس، وانتزاع الإعجاب من القراء والسامعين، ومن أكبر
العوامل في تقويم الأدب، وفي الاعتراف لطائفة الأدباء بالتفوق والامتياز في القدرة
على تأليف العبارة في شكل تبرز فيه آثاره الفنية التي ينبغي أن تتمثل في
الأعمال الأدبية»^(١).

وهكذا تتعدى وظيفة الصورة الشعرية حد الزخرفة والتنمية إلى مجالات
أكثر رحابة قوامها التعبير عن تفاعل العالم الداخلي للشاعر مع واقعه الاجتماعي
وهذا أمر طبيعي مادامت اتضحت العلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون، تلك
العلاقة التي تقوم على حتمية العضوية والتفاعل والاتحاد «ففي حين يجد الشاعر

(١) د. بدوى طبانة. التياتر المعاصرة في النقد الأدبي / ٢٦٨

أن كلمات اللغة العادبة بما فيها من تعميم وتجريد لا تستطيع أن تقدم له العون، فإنه يلتجأ إلى استخدام الاستعارة التي ليست سوى مجموعة علاقات لغوية جديدة يخلقها الشاعر ليعبر عن هذا الانفعال الخاص، ويكشفه في نفس الوقت^(١).

وليس هذا الانفعال الخاص بمعزل عن ظروف حياة صاحبه الاجتماعية، وإنما هو ثمرة لها، يتوجه في نفس اتجاهها، ويتسنم بسماتها، ظللها وظيفتها الاجتماعية، وهو من هذه الزاوية صناعة تتطلب من صاحبها مواهب خاصة وخبرة طويلة، يجعل منها نشاطاً إنسانياً اجتماعياً «إذ يعمل الفنان جاهداً في سبيل انتزاع تقدير المجتمع واحترامه، مدفوعاً في ذلك بإحساسه بأنه إنما يقدم للجماعة أشياء هي في حاجة إليها، وعندئذ نراه يضاعف من جهوده الإنتاجي لكي يقدم للمجتمع من الخدمات ما يستحق في مقابلة كل ما تمنحه الجماعة من تقدير له ولأرباب مهنته»^(٢).

فللصورة - بهذا القياس - مضمون اجتماعي وهذه مسألة لا جدل فيها، إذ يعيش الشاعر - بالضرورة - في مجتمع ما بما يسوده من قيم، وهو يعبر بالصورة عن أشياء تصدق حكايتها للأصل الموجود خارج العيان، ثم تدخل الصنعة المتقنة لتمزج بين هذا وما يدور بداخل الشاعر، لتتصبح بعد ذلك «صورة حية، أو صورة فيها حياة، وكل هذا يريك أثر صنعة الشاعر كما ترى الصورة التي تحكم أصلها حكاية تامة أثر صنعة المصور، وهو أثر ينال من إعجابك ما تطاله كل صورة بارعة، فيكون ذوق العقل هو الذي يشغله هذا الإعجاب ويرضيه مصدره، هي حين لا تجد قلبك مشغولاً بأى من ذلك ولا ملتفتاً إليه»^(٣).

فالشاعر الأصيل - إذن - يهتم بالحياة من حوله، وذلك من أهم ما يميزه - كفنان - عن غيره من الناس، فهو ذو حساسية مرهفة بما يدور في مجتمعه لا يلتقاء إلا ليصوغه من جديد «فالأحداث العامة تتغير طبيعتها حين تخرج إلى عالم الشعر، لأنها إذ ذاك تصبح مجرد عنصر من العناصر التي تكون منها القصيدة، عنصر

(١) محمد عبد الهادي محمود. نظرية الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان / ٥١ - ٥٢

(٢) د. زكريا إبراهيم. هل الفن صناعة؟ م. المجلة ٢٦ ديسمبر ١٩٥٩ / ٨٢

(٣) محمد المهاوي. الطبع والصنعة في الشعر / ١٤٥

يخضع كفирه من المناصر لقوانين الشعر التي هي أولاً قوانين جمالية، ولكن تتحول الأحداث العامة إلى شعر ينبعى لها أن تصبح رمزاً لموقف إنساني دائم»^(١).

على أن التاريخ الاجتماعي للفن لا يحتم علينا أن ننظر إلى الفنان بمعزل عن مجتمعه، بقدر ما ينبعى أن ندرسها من واقع كل الظروف الاجتماعية، والحركات السياسية، والأفكار الناتجة عن صراعات مصر، حتى تتضح أمامنا صورة الفترة – موضوع العمل – واضحة جلية في شكل حقيقي، تخلص فيه من الوهم: «إن التاريخ الاجتماعي للفن يؤكد أن الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعي الفردي يحددها السمع أو البصر، إنما هي أيضاً تعبير عن نظرتنا إلى العالم يحددها المجتمع»^(٢).

وتطبيقاً للمقوله على مسلم عبر صوره السابقة تراه يلح فيها على رسم مشاهد الحروب والقتال، وذكر أسماء القادة، وأبطال المعارك، مما يكشف لنا أنه عاش هذه الصور فنياً، وأجاد في رسماها، مع حرصه المستمر على البعد الفعلى عن السياسة، فقد ورد في أخباره أنه هرب مع أنس بن أبي شنب ولجا إلى مكان بعيد وقبض عليهما معاً ومثلاً بين يدي الخليفة، فلما سأله عن قوله في التشيع للعلويين ارتجل بيته يثبت فيه ولاءه، يناقض قوله الأول، وذلك ليتخلص من غضب الخليفة وينجو من العقاب والموت^(٣).

من هذا نخلص إلى أنه لم يكن رجل سياسة، وكل حواره من خلالها يدل على أنه يحب أن يعيش، ويطلب العطايا، لينفق في حياته، منصراً بذلك من منعطف الجانب الاجتماعي الرحب بمفهوم «النحن» إلى الجانب الاجتماعي الضيق بمفهوم «الانا» فيصفى فيه إلى قلبه وحبه وفنه وندائه، لا يطمح في حياته إلى ملك، أو اشتراك في السياسة، باستثناء طموحه مرة إلى ولاية فأصبح عاملاً للبريد بجرجان.

(١) د. محمد مصطفى بدوى. الموضوع فى أنشعر / ١١

(٢) أرنست فيشر: ضرورة الفن / ١٩٦

(٣) ابن عبد ربه. العقد الفريد: ١ / ١١٨

وقد سخر مسلم صور معارك عصره للإشارة بالممدودين فحسب، منذ راح يصف الوقائع التي تتعلق بهم، ويرسم صورهم فيها، فيجعل الفضل بن سهل يزيل خلافة ويقيم أخرى، ويحسن في الأمرتين جميماً. ويجعل يزيد بن مزيد يدعم الخلافة بأسه وشجاعته.. وكذلك راح يستعمل نفس الأصباغ في تصوير بقية ممدوديه.

ومن ثم يبقى له الصدق - نتيجة ذلك كله - هي تلك الصور الشعرية التي صور فيها انعكاسات الحياة الاجتماعية من حوله على ذاته، وهي صور يتباين فيها مع مجتمعه، ويساير ظروفه، مليئاً نداء حضارته، بما فيها من لهو ومجون عايشه طويلاً:

مَا بَيْنَهُمْ مِّنْ وَدٍ مَا فِي يَمْهُمْ حَرِيدٌ لَذِيذُهَا مَوْجُونَ وَدٍ بِطْرَفِهِ يَصِيرِيدٌ خُودُونَ تَوْرِيدٌ يَزِينُهُ الشَّهْرُ وَدٍ بِيَضِ الْوَجْهِ وَهِبِيَدٌ صِيرَاحُهَا تَفْرِيدٌ تَبَاتُهَا أَنْظَرِيدٌ فَرَازَاهُمَا التَّلَقِيَدٌ أَفْرَزَهَا الرُّؤُونَ وَدٍ وَمَرَأَةُ سُجُونَ وَدٍ وَزَامُ رَوْحُونَ وَدٍ لَوْدَامُ لِسَالْخُونَ وَدٍ ^(١)	وَسَادَةُ سُرَرَاءَ كُلُّهُمْ جَلِيدٌ يُسْتَهَقُونَ صَفَوَرَاهُ وَعِنْدَهَا غَرَّ زَالُ مُدَامَةَ لَهَا فِي فِي مَجْلِسِ نَضِيرٍ غَطَارِيفَ كِيرَامٌ مِنْ قَوْقَاهُمْ أَطْيَارٌ وَتَحْتَ تَهْمَمْ جَنَانٌ دَقْلَدَتْ بَاسٌ مِثْلَ بَنَاتِ مَاءٍ قَمَرَةَ رُوكُوعٌ وَعِنْدَهُمْ دَفَعَافٌ هَذَا الْخُلُودِ عِنْدِي
--	--

(١) الديوان / ١٩٧

فهي صور طبيعية من واقع حياته اللاحية، ليس فيها الغرابة بمقاييس عصرها، ذلك العصر الذي انتشرت فيه عصابات المجان، لتطرق الحالات حتى أوقات متأخرة من الليل، فتسهر لتشرب وتسكر حتى الصباح، وبالتالي لم يكن صرير الفوانى - فى تصويره لهذه المواقف - بدعة بين أقرانه، بقدر ما بدت هذه الصور وأشباهها معيارا هاما من معايير مجاراته حياة مجتمعه، وانحرافه فى زحام حضارة عصره بخمرها وحاناتها ولهوها وغزلها.

أن يأتي مسلم - إذن - بهذه الصور السريعة المتواترة يرسم فيها مشهدًا من مشاهد مجالسه مع ندائه أو علاقاته بهم وهم يسكنون، والطبيعة من حولهم تشاركون سرورهم، وأن يتغزل في الساقى الذى يمر عليهم بكؤوس الخمر، فلا تراه من خلالها بعيدا - بحال - عن معطيات حياة عصره، بل على العكس من ذلك يمكن أن يدرج في عدد الشعرا الذين صدقوا في التعبير عن مقومات حضارة عصرهم، ومعطيات حياتهم اليومية، فهو يتعلق بمباحث حياة الطرب واللذة التي عاشها مع ندائه، ولذا راح يصور ملامح هذه الحياة من حولهم، وهى تشارکهم سعادتهم، وكلها صور تعكس واقعه الاجتماعي الحضاري على نفسه، وتفاعل ذاته واستجابتها لتيارات الواقع الجديد في ذلك الشكل الجدى.

فالشعر يظل هذاقياس ظاهرة حيوية، تشمل تأثير الحياة الاجتماعية على الحياة النفسية الباطنة، وهو يسمو عن مستوى التعبير الشخصى إلى مستوى التعبير الجماعى الذى يوسع من مجال التجربة، حين يعبر عما يدور في خلد الناس «وهذا سر إعجاب الناس بالشاعر حين يكون نظمهم عاما خالدا، يحكى ما فى أنفسهم جميا، ولا يكون كذلك إلا إذا كان متصلًا بالحياة، وصورة صادقة لها»^(١).

وقد لا يستطيع الفنان أن يعبر عن روح عصره، كما يعبر عن روح ذاته، ولكن على قدر هذا التداخل بين الأمرين يتحدد حظه من العبرية، فبقدر ما تحمل الصورة من قيم اجتماعية وعاطفية وفنية يتميز استعمال الشاعر لها من خلال اللغة، وكأنه لا ينسى اختلاط الحالات النفسية بالحالات الاجتماعية، مما يساعدنا

(١) د. أحمد فؤاد الأهوانى، الشعر والحياة. م. الثقافة يناير ١٩٥٢، س. ١٤ ع ٦٧٢.

على أن «نستخلص ما يرقد تحت التعبير العام المنطقي عن أفكاره من صور وآراء أخلاقية، واجتماعية، وفلسفية، ودينية لم يشعر المؤلف بالحاجة إلى العبارة عنها، وإن كونت الأساس الدفين لحياته العقلية، وذلك لأنه كان يفهمها في نفسه، كما كان الغير يفهمونها عنه دون حاجة إلى التصريح بها، سوف ندرك في مضيّة أو نبرة أو تركيب الأغراض العميقية الخفية التي كثيراً ما تصحّح وتتفّنى، بل قد تعارض المعنى الظاهر للنص»^(١).

وليس ضروريًا – طبقاً لهذا المفهوم – أن يفقد الشاعر شيئاً من «الإ أنا» في عملية الإبداع، وإن صارت الصور طبق الأصل من الواقع العملي، ولكن لا بد من استمرار اتزان «الإ أنا» مع «النحو» مع محاولة إكساب الواقع دلالات تستوعب ديناميات الموقف الاجتماعي، وهذا هو جوهر تفاعل الذات مع الموضوع، وهو أمر ضروري لنا كى نفهم صاحبه، ومن الصور التي يبدو فيها اتساق «الإ أنا» مع الجماعة سواء كان ذلك في الرغبة أم في الهدف قول مسلم مثلًا:

عَدَوْنَا عَلَى الْلَّذَادِ نَجِيَ شِسَارَنَا وَرُحْنَا حَيْدِي الْعَيْشِ مُتَقِّيَ الشَّكَلِ^(٢)

فهم راحوا في الغداة ينالون من اللذات ما يشتهون، وكذلك الحال في الرواية فكان شكلهم يدل على اتفاقهم في المأخذ والهدف في النيل من أطiable اللذات.

وكأن ضمير الجمع هنا يجعل من ذات الشاعر جزءاً لا ينفصل عن المجموع في دائرة اللهو، بل يجعل من فلسفة الشاعر جزءاً عضوياً من فلسفة أصحابه ونديائه، ومن هنا يبدو اتساق «الإ أنا» مع «النحو» في زحام الوسط الحضاري الذي مارس فيه الشاعر حياته ولذاته مع تلك المجموعة من المجان من أقرانه.

ويتسمّر وضوح هذا التوازن في صورة أخرى جزئية يقول فيها:

سَانِقَادُ لِلَّذَادِ مُتَّسِعُ الصَّبَّا لِأَمْضِيَ هَمِّي أَوْ أَصِيبَ فَنِي مِثْلِي^(٣)

(١) لanson. منهج البحث في اللغة والأدب (د. محمد متدور في كتاب النقد المنهجي عند العرب/٣٨)

الهم هنا : الهمة وهي الإرادة، أو بمعنى حتى.

(٢) الديوان / ٤١

(٣) الديوان / ٤٣

فهو راض ومقطوع بأن يطأطع حياته من خلال اللذة والانقياد إلى ملاعب الصبا، وهو لا يحس صدق ذلك كله إلا حين يعيش مع الآخرين «أو أصيـب فـتـى مـثـلـ» وما كان أكثر أمثاله في عصره من انخرط معهم في سلك الغواية وساحات اللهو العريدة.

ففي عصر مسلم تأتي تغيرات اجتماعية ضخمة، ينتقل المجتمع بها إلى طور حضاري جديد، تبعه - بالضرورة - تغير فكري يتاغم معه، فكان سبباً ومبرراً لانتشار البديع باعتباره نوعاً من التجديد الملائم للظروف الحضارية، وكان على الأدب أن يخوض غمار هذا الواقع، وذلك في موازاة التيار الموروث المرتبط بالقديم، وإن كان الشعراء أنفسهم قد أحسوا نوعاً من الملل في مثل هذه الإعادة وذلك التكرار خاصة منه ما وصل إلى درجة الاستعباد.

ويبدو أن النقد القديم قد ارتضى هذه الفكرة، يقول ابن طباطبا: «إذا تناول الشاعر المعانى التى قد سبق إليها ثأبرزها فى أحسن من الكسوة التى عليهما لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وأحسانه فيه»^(١).

وانطلاقاً من الاعتبار ذاته - أعني حتمية تطابق الصورة مع واقعها الحضاري - تصبح مجموعة الشعراء الذين جهروا بالشك والمجنون في هذا العصر أصدق لهجة، وأصبح تمثيلاً لمعطيات واقعهم التي كانوا يعيشون غمارها «كان هؤلاء الشعراء إذن يمثلون عصرهم تمثيلاً صحيحاً، فلنا أن نتخذهن مقاييساً للحكم على هذا العصر، ولكن تغير الحياة أيام بنى العباس لم يحدث الشك والمجنون وحدهما، ولم يغير الشعر من هذه الناحية فحسب، وإنما أحدث أيضاً شيئاً آخر، وغير الشعر من ناحية أخرى: أحدث سهولة في التعبير عمّا في النفس لأنه أطلق للعواطف والأهواء حريتها، فانطلقت الألسنة بوصف هذه العواطف والأهواء»^(٢).

ولعل هذه السهولة التي لمسها الشعراء في التعبير عن أنفسهم وأهواهم لم تكن إلا تفاعلاً منهم مع روح العصر، وانسجاماً معها، يقول صريح الغواني:

(١) عيار الشعر / ٧٦

(٢) د. طه حسين. العصر العباسي الأول / ١٤١

أَدِيرِي عَلَى الرَّأْحَ سَاقِيَةَ الْخَمْرِ
كَأَنْكِ بِنِ قَدْ أَظْهَرْتُ مُضْمَرَ الْحَشَا
إِذَا شِنْتُ عَادَانِي صَبُوحَ مِنَ الْهَوَى
جَعَلْتُنَا عَلَامَاتِ الْمَوْدَةِ بَيْنَنَا

فَهَذِهِ هِيَ التَّجْرِيَةُ الْحَقِيقِيَّةُ الَّتِي يَعِيشُهَا صَرِيعٌ، يَسْأَلُ فِيهَا السَّاقِيَةَ أَنْ تَدِيرَ
عَلَيْهِ كُؤُوسَ الْخَمْرِ، وَأَنْ تَسْأَلَهُ عَنْ أَمْرِهِ، وَلَا تَوْجَهْ إِلَيْهِ هُوَ عَيْنُ السُّؤَالِ، وَكَانَهَا قَدْ
أَخْذَتْ مِنْهُ كُلَّ مَا خَذَ، حِينَ أَظْهَرَتْ مَا كَانَ يَضْمُرُهُ وَيَكْتُمُهُ عَنْهَا.

وَهُوَ يَصْبِحُ - حِينَ يَصْبِحُ - إِلَى حِيثُ الْهَوَى وَمَرْاسِلَةِ النِّسَاءِ، وَيَقْضِي مَسَاعِهِ
- حِينَ يَمْسِي - بَيْنَ لَذَاتِ الْهَوَى وَشَرْبِ الْخَمْرِ، وَحِينَ يَلْهُو مَعَ فَتَانَهُ - حِينَ يَلْهُو -
يَرِي مِنْ غَمَرَاتِ لَحْظَاهَا مَا يَوْقَعُهُ فِي شَبَاكِ جَبَاهَا وَيَصْبِدُهُ، فَتَظَهُرُ عَنْهُ مِنْ خَلَالِ
مَجْمَلِ مُشَاهِدَهِ سَهُولَةِ التَّعْبِيرِ، خَاصَّةً حِينَ يَنْتَقِلُ بِالصُّورَةِ مِنْ صِيَغَةِ الْأَمْرِ وَالنَّهِيِّ
فِي الْبَيْتِ الْأَوَّلِ، إِلَى التَّشْبِيهِ فِي الْبَيْتِ الثَّانِي، إِلَى الأَسْلُوبِ الشَّرْطِيِّ فِي الْبَيْتِ
الثَّالِثِ، ثُمَّ إِلَى اللَّهَجَةِ التَّقْرِيرِيَّةِ فِي الْبَيْتِ الرَّابِعِ، وَكُلُّهُ اِنْتِقَالَاتٍ تَتَمَيَّزُ بِالسَّهُولَةِ
وَالْبِسَاطَةِ فِي تَعْبِيرِهَا عَمَّا فِي نَفْسِ الشَّاعِرِ وَأَهْوَائِهِ الَّتِي صَفتْ لَهُ فِي عَالَمِ الْخَمْرِ
وَالنِّسَاءِ مَعًا.

مِنْ هَذَا يَتَضَعَّ أَنَّ التَّغْيِيرَ الْاجْتِمَاعِيَّ الصَّنْخِمُ فِي الْعَصْرِ الْعَبَّاسِيِّ، وَمَا لَزَمَهُ
مِنْ تَغْيِيرٍ فِي الْمَجَالِ الْفَكْرِيِّ، جَعَلَ لِلصُّورَةِ نِمَطًا خَاصًا مِنْ نَوْعٍ جَدِيدٍ، يَسْتَطِيعُ
مَسَارِيَةً ذَلِكَ التَّطَوُّرِ الَّذِي اسْتَدَعَتْهُ طَبَائِعُ الْحَيَاةِ الْجَدِيدَةِ بِكُلِّ تِيَارَاتِهَا الْاجْتِمَاعِيَّةِ
وَالْقَاتِفَيَّةِ وَالْأَجْنبَيَّةِ، فَلَمْ يَعُدْ سَهْلاً عَلَى الْمَجَمِعِ أَنْ يَتَقْبِلَ الصُّورَةَ السَّادِّجَةَ، إِذَا
صَارَ الْذَّهَنُ الْحَضَارِيُّ لَا تَقْبِلُ أَوْ - عَلَى الْأَقْلَ - لَا يَحْسَنُ تَذَوُقُ صُورَ أُخْرَى تَبَدُّلُ
فِي طَبَيْعَتِهَا التَّوْعِيَّةُ قَدِيمَةٌ وَهُنَا سَيَطِرَتِ الصُّورَةُ الْجَدِيدَةُ عَلَى الْحَسْنِ الْحَضَارِيِّ
عَنْدَ الْجَمَهُورِ وَلَمْ يَكُنْ ذَلِكَ إِلَّا لِأَنَّهَا تَعْبُرُ عَنِ الْحَيَاةِ الْحَقِيقِيَّةِ وَتَتَنَاغِمُ مَعَ وَقَائِعَهَا
الْاجْتِمَاعِيَّةِ عَنْدَ الْجَمَهُورِ، وَلَمْ يَكُنْ ذَلِكَ إِلَّا لِأَنَّهَا تَعْبُرُ عَنِ الْحَيَاةِ الْحَقِيقِيَّةِ، وَتَتَنَاغِمُ

(١) الديوان / ١٠٣ - ١٠٤ - ١٠٥

مع وقائعها الاجتماعية التي ارتضاها الشعراء، وراحوا يتبارون في النهل من ينابيعها. وكانت النتيجة أن صور شعراء العصر لم تفصل عن الكيان الاجتماعي القائم فيه، بل جاءت إحدى عناصر البناء الفنى للقصيدة، فراح الشاعر - عندما يصور - يختار مادته من علاقات المجتمع المتفاولة التي تجادل معها، وعلى ضوء منها تستطيع أن نرى في شعره مظاهر عبرت عن حياة العصر كله، وهي مظاهر مختلفة كانت - في حقيقتها - ثمرة الوضع الاجتماعي العام. وشعر مسلم خير معين نشتريشده به هنا، وتنقل من خلاله إلى أبعاد تلك الحياة الاجتماعية التي عاشها عصره كله، فهى تفوح برائحة الخمر وصور المجنون، وتترنم بأصوات الغناء وموجاته العالية، وفي نفس الوقت تتبعث منها حرارة الحروب فى ميادين القتال، كاشفة - بكل ذلك - عن سياسة العصر وظروفه. ومن كل هذا أيضا يتضح أن الشاعر «يتصورنا بالحياة الاجتماعية التي عرفها عصرها كامل من عصور الأدب: حياة نابضة، وغناء وقیان، وخمراً وعيث ولا شيء بعد ذلك، إنه أخذ بكل ما في الوجود من متعٍ في واقعية وبعمق وقوّة»^(١).

ومن النماذج الحية في تصوير مسلم الذي يكشف فيه عمما ساد عصره من تيارات لا هية ماجنة قوله:

أَذْبَاءَ حَازُوا نَجَدَةَ وَكَمَا
نِيرَانَ حَرْبٍ كُؤُوسِهَا إِشْعَالٌ
دَامَتْ وَعَيْشٍ مَا يُرِيدُ زَوَالًا
جُعِلَتْ لَهُ أَغْصَانُهُنَّ ظَلَالًا
ثَارُوا إِلَى صَفَقِ الشَّمْوُلِ فَأَشْعَلُوا
وَخَلَوْا بِأَنْوَاعِ النَّمَاءِمِ وَلَذَّةٍ
فِي مَجْلِسٍ بَيْنَ الْكُرُومِ مُظَلَّلٍ
وَلَدَّيْهُمْ حُورُ الْقِيَانِ كَاهِنَهَا
فَدَّ حَازَ كُلُّ فَتَنَ لَدَّيْهِ غَادَةٍ
وَرُودُ الشَّبَابِ خَرِيدَةٌ مِقْطَالًا^(٢)

فعصابته من المكارم الأدباء الذين يسرعون إلى مزج الخمر، وهي تترافق

(١) د. أحمد كمال زكي. الحياة الأدبية في البصرة/ ٣٧١

(٢) الديوان/ ٢٠٢

عليهم بلا انقطاع حتى يسکروا، وهذه هي حربهم ومعاركهم التي تقف في موازاة صور حروب العصر الحقيقة في نماذج سبق عرضها عنده في تصويره لسياسة عصره وقواده وحربه، ولكنه هنا يضرب الحرب مثلاً لعملها فيهم، وهم يخلون بأنواع النعيم في مجلس كرم جعلت فيه غصون الكروم ظللاً له، وقد انفرد كل فتى منهم بجازية ناعمة، يستطرد الشاعر بعد ذلك في ذكر صفاتها، لينتهي - كعادته - بتبرير كل ذلك حين يربطه بفلسفة حياته اللاهية:

هَذَا التَّعْيِمُ فَكَيْفَ لِي بِدَوَامِهِ أَئِ يَدُومُ وَعَيْشُهُ قَدْ رَأَاهُ (١)

ومن واقع التأثير بالحياة الجديدة التحم مسلم بقطاعات الشعر العباسى فى مبالغاته التي تعد أثرا من آثار الحياة الاجتماعية من ناحية، ومن آثار خياله وإبداعه الشخصى من ناحية ثانية، فإذا بالصورة تكون صدى للمبالغة التي سادت الحياة العباسية فى كل مظهر من مظاهرها فى عصر تميز بالمخالفة فى الترف واللهو والزينة، وكذلك كان الشعر. ومن صور المبالغة فى غزله ولهوه بالنساء قوله:

هَا قَدْ هَلَكْتُ وَمِتْ مِنْ أَلَّمَ الْهَوَى
قُومُوا فَعَزُوا مُعْشَرِي وَأَقَارِبِي
طَيْفٌ يُعَاتِبُنِي وَقَلْبٌ مُفَضَّبٌ
نَفْسٌ فَدَاءٌ مُفَاضِبٌ وَمُعَاتِبٌ (٢)

حيث يريد أن يجعل من الصورة قمة صبابته وحبه لمن هجرته، ولكن الغريب أن تأتى هذه الصور بإرادة أقرب إلى الزيف الشعوري منها إلى التجربة الصادقة، خاصة أن القصيدة كلها تحفل بمشاهد تقريرية تسبق هذه أو تأتى بعدها. إذ سرعان ما يوحى لنفسه بالتخليص من ذلك إلى أمله في خضوع فنياته له قائلاً:

وَمُخَدَّرَاتٌ نَاعِمَاتٌ خَرَدٌ
مِثْ الدَّمَّ حُورُ الْعَيْنُونَ كَوَاعِبٍ
هَذَتِ الْعَيْنُونَ وَنَامَ كُلُّ مُرَاقِبٍ
وَآخِي وَسَالِبٌ مِنْ أَحَبٌ وَسَالِبٌ (٣)

(١) الديوان / ٢٠٤

(٢) نفسه / ١٨٥

(٣) الديوان / ١٨٦

وكانه يتعزى هنا بلهوه عن تلك التي صدته، وإن كان هنا أقرب إلى التأثر بروح عمر بن أبي ربيعة في غزلياته التي يصور فيها المرأة تسعى وراءه. صحيح أن هذه المبالغات وأشباهها عند مسلم قد تبدو مكرهة في موضعها، أو - على الأقل - لا تتلامم مع الروح الغزلية التي سادت صور القصيدة من قبل، مما يشي بتعمده المبالغة في هذه الصور التي يبرز فيها لهوه وترفه، ولكن ذلك قد يظل من قبيل الذكريات أو حتى من صنع الخيال، ليتهي منه إلى تكرار فلسفته:

مَالَذُّدُّ الدُّنْيَا إِذَا مَا لَمْ تَكُنْ فِيهَا فَتَنَ كَأسٌ صَرِيعٌ حَبَابِ^(١)

ويبدو تأثر الخيال العباسي بالثقافة الجديدة أمراً طبيعياً، حيث صار عميقاً في مقابل السطحية التي سيطرت على خيال السابقين، ذلك أن العقول قد نفذت من الثقافتين العربية والأجنبية إلى أبعاد جديدة، فازداد الخيال عمقاً وعن الشعرا بالدقائق والتفاصيل، ونرى هذه الظاهرة واضحة في كل فن من فنون الوصف بصفة خاصة، فوصف الخمر عند مسلم - مثلاً - تزدحم فيه الصور بالمبالغات، وتعتمد - في أساسها - على إسرافه في إعمال الخيال الذي يتكون عليه - أصلاً - للتعبير عن الحياة الاجتماعية، ففي هذه الحياة صور مجالس اللهو والشراب، وما كان يجري فيها من خلاعة ومجون في مصر تفنن فيه الشعراء وأبدعوا في مجالسهم بكثير من الملح والتتادر والشراب وغير ذلك.

«سكر القوم، وشعروا بالحاجة إلى أبيات من الشعر تروى عاطفهم وتزين لهم عملهم، وتحملهم على المرضى في شريهم، ورأوا في شعر هؤلاء إرواء لفؤلهم، وإن شببوا في فتاة أو غير فتاة، فتشعر الشعراء كفيل أن يجدوا فيه بغيتهم في صريح من القول غير كناية، فلا عجب أن رأينا الحياة لاهية لاعبة ورأينا شعر الشعراء في ذلك العصر إلا القليل منهم داعراً فاجرا»^(٢).

(١) الديوان / ١٨٨

(٢) أحمد أمين. ضحي الإسلام: ١٢٤ / ١٢٥ -

وفي خمريات مسلم وغزلياته لا تخفي هذه الحقائق بقدر ما تبدو، خاصة فيما يتعلق بالخيال والمبالغات في الصور، فهو يعيش الخمر، حتى ليكاد يعطيها من روحه الغزلية ما يجعلها محبوبة يعيش معها تجربته:

وَصِرْفٌ رُصَافِيَّةٌ قَهْوَةٌ
تُمِيتُ الْهُمُومَ وَتُبَدِّي السَّرَّارَا
كُمْبَتٌ رَحِيقٌ إِذَا صَنَفَتْ
أَطَارَتْ عَلَى حَافَّتِهَا الشَّرَارَا
لَقَدْ كِيدَتْ مِنْ حَبْ خَمْرٍ «الْبَلِيجُون»
أَنْ أَجْعَلَ الشَّامَ أَهْلًا وَدَارًا (١)

فهو يخلو هنا إلى ذاته ليبالغ في تصوير حبه للخمر، فهي حمراء قانية، وهي رقيقة عذبة تميت همومه، وتكشف أسراره، وهو يعشقها ويحبها إلى الحد الذي يتخذ فيه من الشام - بلادها - دارا له، فهي صورة غزلية خص بها خمره بقدر كبير من المبالغة في التصوير خاصة حين أقحمها حقل الفزل الحضاري الذي درج عليه.

وعلى هذا بز لديه تيار المبالغة والإسراف في تضخيم صور الأشياء والمحسوسات ضمن سياق المصر في نفس الوقت الذي «برز فيه الاتجاه الواقعى في كثير من الأغراض الشعرية الجديدة والمجددة، كما بز في نواحي الشعر الذاتي» (٢).

وقد استمرت الدوافع الخلاقة لدى مسلم فأجاد في تصويره وأبدع بقدر ما أتاحت له حياته من مادة اللهو ومقومات الترف وصور الخلاعة، فقد تتوعدت لديه الموضوعات، وأصبح إعجابه بالصور التي يیدعها مشجعا له على الاستمرار فيها، فراح يختار الكلمات، وينقاد وراء البراعة والاستطراف، ليعبر عن الحياة الاجتماعية التي عايشها مع ما شاع فيها من رفاهة ودقة في الإحساس أدت به إلى الاهتمام بالناحية اللغوية بشكل اتهم من أجله بالإسراف فيها وإفساد الشعر كما عرضنا

كميت: أى حمراء هي السوداء، رحique: أى رقيقة عذبة، البليج: موضع.

(١) الديوان / ١٨٩ - ١٩٠

(٢) د. محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري / ١٨٩

لذلك من قبل، وكما نرى هنا من نماذج اختياره للكلمات والبراعة وللاستطراف في تصوير قوله في عرض الذكريات:

دَرْجَتْ غَضَارَةً لَأُؤْلَئِكَ بَرَبَّةٍ
قَدَّتْ بِهِ الْأَيَامُ بَيْنَ قَوَاعِدَ
لِلَّهِ أَنْتَ إِذْ الصَّبَابَ بِكَ مُحْلُوبٌ^(١)

حيث يتحدث عن نفسه بضمير الغائب حين هجر الصبا تائبا عنه، بعد زمن تمتع به فيه، ثم نزلت به نكبة الدهر التي ذهب بغضاربه، وأنهت ذلك الصبا الذي كان يقرب إليه من يحب، وهو نفسه - أى الصبا - كان محبوباً ومعشقاً عنده من قبل.

هنا تظهر البراعة في تشكيل الصور حين يتراوح موقف الشاعر بين ذكريات الصبا: حنينه إليها، وندمه عليها، فيحسن انتقاء الألفاظ التي تتtagم مع كل من الموقفين: «الصبا» «طروب» «غضارة» «شباب» «هوى» «مولع» في موقف الحنين، وفي موقف الندم والتحسر «أناب» «نكبة» «مشيب» «حوارث» «خطوب».

عندئذ تتدخل تجربة الألم مع الذكريات اللاهية لتتولد الصورة في النهاية في نسيج متداخل متناسق، تعتبر الكلمات لبيات أساسية في بنائه.. أليس هذا من مسلم بن الوليد تاغماً مع ما ساد مجتمعه من حب البراعة والاستطراف في كل شيء؟ فإذا كان الأمر كذلك صح لمسلم أن يأتي بهما في الفاظه وصوره، وهو ما صنعه في كثير من قصائده ومعمار صوره.

ومع مثل هذا التجدد في الصور الشعرية لم يكن مسلم واهي الصلة بالتراث القديم، ولم ينفلت من سيطرته، فقد استمرت عنده النزعة التراثية متداخلة مع هذا الاتجاه الواقعى، فإذا به يستهم صوره، وهو يسجل الواقع الاجتماعية في عصره بصدق ودقة، تجعل من شعره صدى قوياً للحياة التي عاشها في ذلك العصر بكل مقوماتها، ومن كل زواياها اللاهية والجاده على السواء.

(١) الديوان / ١١٢ - ١١٣

ولعله في شمولية صورته للعصر، وانعكاسات ظروف المجتمع من خلالها لم يكن صادقاً في كل ما جاء به إذ نسج خياله ما نسج في المديح، ووصف الحروب وظروف العصر السياسية دون أن يخلص - اجتماعياً - في اعتقاد مذهب، أو الانصياع لاتجاه يدافع عنه ولكنه - على أى حال - أعطانا ملهمًا من ملامح العصر البارزة.

وهي بقية الملامح الاجتماعية المرتبطة بالحياة اليومية له ولغيره من أصحابه عبر بلسان صادق، ورسم بريشة الفنان البارع ما لاح أمام عينيه من أصوات الكؤوس، وغمزات القيان، وما تركه اللهو في نفوسهم من آثار عميقه، لم تكن - هي جوهرها - إلا صورة حقيقة تعكس ملامح الحياة وتحكي ضميجها.

* * *

(د) النمط الذاتي

يمكن الرعم بأن القصيدة تعبر قبل أن تكون شيئا آخر ، ثم يأتي بعد ذلك كونها بنية لغوية أو تصويرا دقيقا لمشهد من مشاهد الحياة ، يعبر الشاعر عن تجربته من خلاله . تبدو اللغة التي تعتمد عليها القصيدة بمثابة تعبر أيضا ، فهي تحمل كماً من شعحنات الوجدان الداخلي ، وخلجات النفس الإنسانية ، أو تشير إلى أشياء هي موجودة خارجه في عالم الواقع ، فاللغة « تستوعب الاتجاه الذاتي والموضوع الخارجي في كل أكبر منها ، ومن هذه النقطة نبدأ في تفهم استقلال القصيدة ، والاهتمام بالنشاط اللغوي فيه »^(١) .

وعلى هذا يمكن للغة أن تتجاوز النظرة القاصرة التي يراها البعض من خلالها ، فهي تتجاوز كونها مجرد أداة إلى كونها مرتبطة بشخصية الشاعر ، تحكي مشاعره ، تستوعب نظرته إلى الكون ، وتعكس رؤيته للوجود من حوله .

وبمقدار نجاح الشاعر في استخدام أداته اللغوية والتصويرية يمكن أن يدخل في مضمون المقارنة بين الكبار من الشعراء حيث تطبق عليه مقاييس الجودة والرداءة في تصوير التجربة وكيفية إخراجها وعرضها .

فعندهما يصفى الشاعر نفسه من كل ما يحيط به من شوائب ، ويصرف النظر إلا عن عالمه الداخلي الخاص بمواطفه ومشاعره - على تنوع كل منهما - فإن صوته ساعيًّا يعبر -قصد أم لم يقصد - عما يراه ويسمعه ويلمسه في ذلك العالم القريب البعيد « إن شاعر العالم الخاص ليس مراقبا فحسب ، بل هو أيضا ممثل في المشهد الذي يرقبه ، والصوت الذي يتحدث في قصائده إنما هو صوته كممثل - كمُعَنْ لهذا العذاب ، ومتبيط بهذا الفرح - إلى جانب صوته أيضا كشاعر . فإن كانت اللهجة زائفة ، وكان الصوت غير تلقائي ، فإن القصيدة تصبح غير محتملة

(١) د . مصطفى ناصف . دراسة الأدب العربي / ١٩٠

ورديئة ، لأن الممثل يكون - عندئذ - زائفا وغير تلقائي وإذا ما كان الصوت ميتا جاءت القصيدة ميتة هي أيضا «^(١)».

والشاعر يستعمل الإشارات الخارجية لينقل إلى الآخرين فحوى تجربته الذاتية ، وأحساسه التي عاشها ، ليعيشها معه الآخرون ، ويعبرونها ، وهنا لا يقتضي الشاعر أيا من الجانبين الاجتماعي أو الذاتي ، ذلك أن الشاعر عندما يستقرق في عملية الخلق الفني يكون « غير مهم بمآل أعماله من الناحية الاجتماعية تماما كالعالم في عمله ، ولكن لا الشاعر ولا العالم يملك الاقتئاع الكافى الذى يعينه على الاستمرار في عمله دون أن يكون فيه قائد للمجتمع »^(٢).

فالشاعر يخاطب الآخرين دائماً بطريق مباشر أو غير مباشر ، وهو يبتهم عواطفه المتباينة التي تسسيطر على كيانه ووعيه ، ومن خلالها نحس صوته الخاص ، وهو يخرج الألفاظ مخرجا يجعل اللغة معبرة عن حقيقة نفسه في اللحظة التي يكتب فيها القصيدة ، ويرسم فيها صورها .

هذا الإحساس والتأثير لدى الشاعر يفتح أمام خياله طرقاً لا تتوفّر لغيره من الشعراء إلا من أصحاب المكافحة والمعاناة الإنسانية مثله : « فربما يخوض الشاعر في غرض إنما دعاه إليه مجازة غيره ، ومباراته في مضمamar البيان ، فيبلغ مبلغ من انساقوا إليه عن إحساس وعاطفة نفسية ، ويقع على تخيلات جيدة ، ولكن أمثال هذه التخيلات تهال على ذي التأثير النفسي بدون تعسف حينما يحتاج الآخر إلى أن يبحث إليها قريحته ويجاذبها وهي كالمستعصية عليه »^(٣).

وليس من حق المبدع أن يقف موقف المشاهد ، أو المترجح المنفعت بما يرى فحسب ، بل عليه أيضاً أن يجعل من أثره الفني صورة صادقة مما يرى ، ويسمع ، ويعايش في الحياة ، فعلاقة الصورة الفنية بحياة صاحبها أمر لا ينكر ، ولكنها إذا

(١) آرشيبالد مكليش . الشعر والتجربة / ١١٥

(٢) اليزابيث درو . الشعر : كيف نفهمه ونتدوّنه / ٢٩

(٣) محمد الخضر التونسي . الخيال في الشعر العربي / ٤٤

بعدت عن هذه الحياة ، فما ذلك إلا لكي تسجل ما هو قائم خارجها ، وهذا يؤثر فيها عظيم التأثير ، فالصنعة في الفن تجعل الصورة تشف عن حياة أصحابها ، وكأنها توکيد لمشاعرهم أو تفيس عن عواطفهم .

وحيث تتتابع صور القصيدة فهي تعبر عن تتابع التجارب التي خاضها أصحابها، وتتردد فيها بين أفكاره وعواطفه ، أو حاول نقلها إلى الآخرين .

وقد يتفق للشعراء أن يكون ينبوع فنهم واقعاً خارج ملوكاتهم الوعائية ، وهذا قريب من فكرة الإلهام ، ولكن مع عدم إغفال عنصر الصنعة الفنية التي يتحكم بها الشاعر في قصيده ، والتي تتدخل فيها قدراته وطاقاته الفنية المرتبطة بشخصيته ذلك أن شخصية الشاعر « قد تلعب دوراً في الشعر بأكثر مما يتصور الشعراء ، ولكن إذا لم يكن الشاعر حاذقاً لفنه فإن شخصيته ستظل مختلفة في عمله ، ولا تستطيع أن تصل إلى الآخرين ، وعلى الإنسان أن يفرق نفسه في الانماط ، وأن يغوص فيها حقيقة لا مجازاً ، حتى يتشكل اللائق المناسب منها في الصورة المنشودة في الوقت المناسب »^(١) .

فالقصيدة - من هذا المنطلق وبهذا المفهوم - تعرب عن الحالة النفسية الداخلية التي تسود أصحابها وهو ينشئها ، أو أنها تحكى عن حوادث وأشخاص وأقطار وبلاد في العالم الخارجي ترتبط بهذه الحالة النفسية ، وبهذه الطريقة يتربّ التصوير الشعري القصصي من التصوير الغنائي الوجданى « وقصائد الغناء تفيض عادة عن وجдан الشاعر من سرور وحزن وحب ، وما إلى ذلك من تطور هذا الشعر بحيث اشتمل على كل قصيدة تعبّر عن الوجدان ولو لم يقصد بها إلى الغناء »^(٢) .

وفي القرن الثاني - عصر مسلم - تظهر النزعة التعبيرية واضحة ، حيث ينتاب الشاعر نوع من الميل إلى العكوف على النفس وتحليلها ، ليجعل من كل صورة تعبراً أميناً عن الذات ، يلتفت فيها الشاعر إلى نفسه ، ليصف مشاعره في صراحة ووضوح ، يصوغ من خلاله إحساساته ومشاعره في حرارة وصدق .

(١) البازاييث درو . الشعر : كيف تفهمه ومتذوقه / ٢٤

(٢) تشارلتن . فنون الأدب / ٦٣

ومع مسلم وهو يتغزل نجده يصف موقفه من محبوته فيطلعوا على جانب من حبه يصور فيه تأثيره في نفسه وارتباطه بكيانه ، « ولقد التفت الشعراء إلى أنفسهم يفتشون في حنایاها عن مشاعرهم وأحساسهم ، وعكفوا على قلوبهم يستطقوتها هتجببهم ، وفتح مغاليق أسرارها لهم »^(١) .

من ذلك الوصف قوله^(٢) :

وَاكِبِدَا أَحْزَقَ الْهَوَى كَبِدِي
عِيلَ اصْطَبَارِي وَخَانَتِي جَلَدِي
كُسِّيَتْ ثَوْبَ الْبَلِي لَأَلْبَسَةَ
فَقَدْ جَنَّا وَالْمَلِكُ عَنْ جَسَدِي
أَمْشَبَ خَدَّيْ مِنَ الْبُكَاءِ وَقَدْ
أَوْزَقَ عُصْنَ الْهَوَى عَلَى كَبِدِي
وَطَازَ نَوْمِي فَالْقَاتِنِ تَنْدِبَةَ
وَجَدَا عَلَيْهِ وَعَادَتِي سُهُدِي

حيث يتخيّل التجربة فيجيد التخييل ، ولا يستبعد أن يكون عاشها ، وإنما جاءت صوره ناطقة بهذه الشحنات العاطفية المتاججة : ففيها فقدان الصبر وخيانته ، واحتراق الكبد من الهوى ، وارتداء ثوب البلى ، وذهاب النوم عن الأجانان ، ورهق الخد من كثرة البكاء ، وكلها صور معبرة تستند لها جودة الصياغة ، فهو يعتمد على كلمات ذات نغم حزين وعذب « كبدي » « واكبدي » « كسب » « الملك » « البكاء » ويكسر « كبدي » ثلاثة مرات ، ويشخص تأثير البكاء على خده وقد أعشب ، وغضن الهوى على كبده وقد أورق .

فالألفاظ والصور تبدو معبرة عن تجربة عميقه نجح مسلم في تمثيلها ، إن لم يكن قد عاشها فعلا . ثم يأتي قوله في تصوير عواطفه بنفس النمط ، وإن كانت حدة الانفعال تزداد عنده ، هيهدأ معها انتقام الصور :

سَلَبَ الْهَوَى عَقْلَى وَقَلْبَى عَنْهُ
لَمْ يُبْقِ مِنْ غَيْرَ جِسْمٍ شَاحِبٍ
إِنْ لَأْسْتُرُ عَبْرَتِي بِأَنَامِلِي
جُهْدِي لَتَخْفَى وَالْبُكَاءُ مُغَالِبِي
الْحُبُّ سَمْ طَقْمَمَهُ مُتَلَّوْنَ
بِفَنُونِهِ أَهْنَى دَوَاءَ طَبَائِبِ^(٣)

(١) د. محمد مصطفى هداره . اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني المجري / ١٧٤

(٢) الديوان / ٢٨٧

(٣) الديوان / ١٨٥

وفي هذا المستوى تستمر بقية القصيدة في شكل أقرب إلى مخاطبة الحبيبة، وانتظار جوابها ، مع التركيز الفنى على الصور ، كما هو معتمد في صوره الغزلية التي انتشرت في قصائد أخرى .

فحياة أي شاعر - أو حتى أي إنسان - لابد أن تتعرض للاختبار وإلا ما استحققت أن يحياها ، فالعاطفة والوجود والمشاركة والأحساس الداخلية هي أساس بحثه الدائم عن الصور الفوضية الصادقة التي تعبّر عن خواطره وعواطفه صغيرها وكبيرها . والإحساس بالأشياء تجربة إنسانية واسعة المجالات ، والشاعر بشر يتحدث إلى أقرانه بدهشة فلا يحس العجز أمامهم إلا أن يكون ذلك مرتبطاً بفترة زمنية محددة ، يعيشها هو في حضارة معينة ، يرتبط بأوآخرها ، وكأنه في ذلك يرتبط بموضوعه ، أو بمادة صورته التي تعكس أبعاد شخصيته وتجاريه فحسب .

ومن هنا جاءت نظرية « مس سبيرجن » كما عرضها كليمون حول تقويمها للصور « كوثائق يمكن من خلالها دراسة شكسبير وتذوقه واهتماماته ، وأيضاً ذكائه وعقريته التي لا تتفاوت عن استعداداته الشخصية ، وصفاته الجسمية والعقلية ، وتتعلق « مس سبيرجن » بـأـنـ شـكـسـبـيرـ - فـىـ الـحـقـيقـةـ - قد قدم مجموعات معينة ، ونوعيات مختلفة من الصور تكشف عن عواطف الحب والبغض عنده ، وهكذا تكون صورة نسخة صادقة من عالمه الخاص ، ومرآة لنظرته الذاتية التي من خلالها يرى الأشياء ، ويبدو واضحـاـ أنـ اختـيـارـ شـكـسـبـيرـ للـصـورـةـ ، أوـ التـشـبـيـهـ فـىـ الـلحـظـةـ المناسبـةـ فـىـ المـسـرـحـيةـ قدـ حدـدـتـ عـدـةـ مقـايـيسـ درـامـيـةـ نـابـعـةـ منـ تلكـ الـلحـظـةـ أكثرـ مماـ تـبـعـ منـ عـوـاـطـفـ الذـاتـيـةـ ، إنـناـ نـرـىـ شـكـسـبـيرـ قدـ قـدـمـ بعضـ الموـتـيـفـاتـ والـمـجـالـاتـ لـلـصـورـةـ ، وـأـنـ هـذـاـ التـقـدـيمـ يـعـطـيـ إـشـارـةـ أوـ تـلـمـيـحـاـ لـعـوـاـطـفـ الشـخـصـيـةـ ولـعـلـهـ منـ المـكـرـرـ أـنـ يـقـالـ إـنـهـ قدـ لـوـحـظـ أـنـ كـلـاـ منـ مـدـىـ الصـورـةـ وـمـوـتـيـفـاتـ هـيـ فـيـ الـدـرـامـاـ قدـ دـخـلـتـ عـلـيـهـ عـوـاـمـلـ لـيـسـ مـوـرـوـثـةـ أـسـاسـاـ فـيـ شـخـصـيـةـ الشـاعـرـ »^(١) .

فـكـماـ هوـ الـحـالـ معـ «ـ شـكـسـبـيرـ مـسـ سـبـيرـجـنـ »ـ فـىـ درـاسـتهاـ النـقـديـةـ لـهـ وـرـؤـيـتهاـ لأـعـمالـ الـفـنـيـةـ ، فـإـنـ الـأـمـرـ لـاـ يـخـتـلـفـ كـثـيرـاـ بـالـنـسـبـةـ لـشـاعـرـنـاـ حـينـ تـأـتـيـ النـزـعـةـ

W.H.Clemen.the Development of shakespeare,s imagery.P. 15-16 (١)

التعبيرية عنده متعددة درجاتها بتنوع أغراضه الشعرية من مدح وغزل ورثاء ووصف، وكان الشاعر في كل غرض يقول الشعر من وحي عواطفه ومشاعره - على الأقل في جزء كبير من صوره - معبراً عن ذاته وأحساسه فهذا الفن هو التعبير الصادق عن نفسه ومشاعره ، لأن الشاعر لا يضطر فيه إلى التزيّد أو المبالغة أو التزييف والكذب أو تلقيق العاطفة .

ولعل من أكثر الموضوعات قبولاً لإبراز عاطفة الشاعر بعيداً عن سوق التفعيم والرياء هو غرض الرثاء ، باستثناء الأغراض التي يغلب عليها الطابع الذاتي أصلاً مثل الخمريات أو الغزليات ، ففي الرثاء راح مسلم يرسم بعض الصور الحزينة التي تظهر فيها عاطفته وحسه الصادق في اللحظة المناسبة التي ينظم فيها قصيده كقوله في رثاء « يزيد بن مزيد الشيباني » :

أَمَّا وَاللَّهِ لَا تَنْفَكُ عَيْتِنٌ
عَلَيْكَ بِدَمَّهَا أَبْدَأْ تَجُودُ
فَإِنْ تَجْمَدْ دَمُوعُ لَئِيمَ قَوْمٍ
فَلَيْسَ لِدَمْعِ ذِي حَسْبِ جَمْدٌ
لَتَبَكِّلَ قُبَّةُ الْإِسْلَامِ لَمَّا
وَهَتْ أَطْنَابُهَا وَوَهَى الْقَمْدُ
وَتَبَكِّلُ شَاعِرٌ لَمْ يُبْقِيَ دَهْرٌ
لَهُ نَشَابًا وَقَدْ كَسَدَ الْقَصِيدَ
فَإِنْ يَهْلِكَ « يَزِيدٌ » فَكُلُّ حَىٰ
أَقْدَ عَزَّى رَبِيعَةَ أَنْ يَوْمًا
عَلَيْهَا مِثْلَ يَوْمِكَ لَا يَعُودُ^(١)

و« يزيد بن مزيد » من أكثر الذين حظوا بمدح مسلم وصورة الشعرية ، ولعل قصيده هذه هي رثائه بدت من أكثر صوره تعبيراً عن حزنه وصدق عاطفته إزاء المرثى الذي انقطعت به صلته في تلك اللحظة التي فارق فيها قومه ، فهو يبكيه ، ويبكيه بكاء عينيه بأنه أمر ضروري بعد وفاة الرجل الذي يكتبه قبة الإسلام ، وليس لشعره بعده من نجاح أو سداد ، ثم يتعزز بأن قومه لن يروا بعد ذلك مثل أيامه أبداً ، كما يتعزز بحقيقة واقعة مؤداتها أن كل حى في هذه الدنيا لا بد أن سيكون فريسة للمنية في يوم من الأيام ، فصورته هي رثائه من بدايتها تتضح بطابع الأسى والحزن الصادق منذ قوله في مطلعها :

^(١) (١) الديوان / ١٤٨

أَحَقُّ أَنْهُ أَوْدَى « يَزِيدُ » تَأْمَلُ أَيُّهَا النَّاعِي المُشَيْدُ^(١)

وكانه لا يكاد يصدق أن يموت « يزيد » وكان الأمر يحتاج - على حد تصوره - إلى تأمل ودقة ، بل إلى وقفة أليمة لمن ينعاه ويشيد بذكره ومفاخره .

ففي مثل هذه الجوانب من صوره ترى طابع الحزن الذي كان يبغى إظهاره منها ، ولكن أن تتسع حول مدى صدقه فيه وهل زيف تجربته ؟ أو نجح في تمثيلها آخذا عن الآخرين من أسلافه ومعاصريه ، ثم عن صورة الرثاء ذاتها وما فيها من حزن وألم يتعلقان أيضاً بأصالة تجربته أو زيفها إزاء المرثى الفقيد . وسواء صدق الشاعر أو تمثل الموقف فإن مثل هذه الصور قد ارتبطت في أعماقها الفنية بالجانب المظلم من ذاته ، بعيداً عما عشقه من لهو وطرب ومجون وعربدة المخمورين وعيث السكارى .

وإذا كان الشاعر الكبير يستطيع أن يرتفع بمستوى الحادثة الجزئية في أي غرض من أغراضه إلى المستوى الإنساني الكلى دون أن يفقد في ذلك حرارة التعبير أو حساسية الإبداع أو عمق التصوير الفنى ، أو قد تسيطر عليه الأحوال المحيطة به فتحوله إلى صوت شاحب يردد الصدى ويكرره ، فإن مسلماً يكاد يقع في تلك الحلبة التي يبدو فيها الصوت الشاحب للأحوال المحيطة به في مثل قوله :

الآرْبَعُ يَوْمٌ صَادِقٌ الْعَيْشِ نَلَّةٌ
بِهَا وَنَدَامَائِي الْعَفَاقَةُ وَالْبَذْلُ
خَدُولُ مِنَ النِّرْزَلَانِ خَالِبَةٌ عُطْلُ
عَشِيَّةٌ أَوَاهَا الْحِجَابُ كَائِنَا
لَمَاتَ الْجَوَى أَوْ لَاسْتُفِيدَ بِهَا مِثْلُ
لَعْمَرُ ابْنِهَا لَوْلَا اخْتِرَاقُ الْحَشَّلَةَ
وَأَقْسَمَتُ لَا يَرْفَقَ إِلَى سَمْعِي الْعَذْلُ^(٢)

حيث يزعم أن أصدق أيام عيشه تلك التي نالها حين نادمه العفة والبذل ، وواضح أن حبيبته هنا - في الأبيات - هي زوجته ، حيث يقول فيها إنها لولا

(١) الديوان / ١٤٧

(٢) الديوان / ٩١

الاشفاق على ابنتها الذى له منها لمات الجوى ، أو لاستفاده مثلها وتزوج ، ومع هذا فقد حاول أن يسلو العشق وإن قال عواذله أنه لا يسلو .

ففى الصور الجزئية هنا يظهر ذلك الصوت الخافت من واقع حياة الشاعر حيث يأتي فيه بغازل هامس أقرب إلى حس العذرى ، فيه ارتياط قوى بين المحب وحبيبه ، أو - بمعنى أخص - فيه إخلاص مسلم وارتباطه بزوجته ، وقد زعمنا بأن الصور هنا باهتة وأن صوت الشاعر فيها شاحب متهافت ، لأنها إذا ما قورنت بصورة فى المجالات الفزيلية الأخرى أو حتى فى الخمرىات وجدت خالية من ضجيج أخواتها ، ومن ارتفاع صوته الذى يملا الصورة حرقة وحيوية ، وكأنه بدا هنا محكوماً بقيود تجربة لم يعش أبعادها الإنسانية بنفس الصدق والحيوية التى عاشها مع ندماهه وخليلاته .

وهنا تبدو قيمة الوظيفة الذاتية للصورة ، إذ بدونها تظل عاطفة الشاعر كامنة بداخله ، لأنها لا تجد الشكل الذى يعبر عنها ويبرزها إلى الوجود من خلال الكلمة أو القصيدة ، وهنا تبع المسألة - كل البعد - عن أن تكون شكلاً علمياً مقنناً أو تقريرياً واضحاً ، بل ينتابها قدر من القموض الذى يضيق عليها الخيال ، مما يجعل من الصعب استخلاص عاطفة من خلال صورة . إلا من خلال إدراك ما يحيط بها أصلاً قبل عملية الخلق الشعري ، ذلك لأن الخيال ليس عاجزاً عن أن يؤلف ويبتكر ما شاء من الصور ، ولكنه أعجز ما يكون عن أن يخلق عاطفة أو تجربة شعورية ، والتجارب الإنسانية سخية ، وخصبة بطبيعتها ، والتعبير عنها أمر ممكن ، ويزداد هذا التعبير روعة وجمالاً ، ولكنه يزداد صعوبة وتعقيداً ، ويبقى للشاعر مكانته بقدر ما يمكن أن يخضع المعانى التجارب الخاصة « فالمعانى إنما تشيرها فكرة الحياة والموت ، ومنظر الفجر والغروب ، والبسملة والخيال والصهام ، حين تتقد في الكأس والليل المهول ، إلى آخر هذه الأشياء التي لا تتغير في أي عصر من العصور ، ولكن الذى يظن أن تداول الشعراء لهذه المعانى لا يدع مجالاً للتجديد فى الشعر إنما يعنى عن الحقائق ، لأن كل شاعر يمكنه أن يعرض هذه المعانى عرضاً جديداً فى صورة جديدة تلائم عصره الذى يعيش فيه »^(١) .

(١) د. محمد صطفى هدارة . مشكلة السرقات فى النقد العربى / ٣٤٥ ،

والفكرة الشعرورية ملك ل أصحابها ، كما أن التجربة الفنية تعد ملكاً له يعبر عنها كييفما شاء ، وقد يتشبه مع غيره في ذلك ، ولكنه لا يتحدد تماماً ، بل تظل له سمات عقريته في التعبير عن تجربة تشبه تجارب الآخرين بصورة فنية مميزة ، ولصربيع المدام باع في صورة الخمرية من هذه الزاوية ، حيث يأتي بصور تعبير عن تجارب تشبه تجارب غيره ، ولكنه يبدع فيها بشكل مختلف عن الصور الأخرى ، فتظهر سمات عقريته أكثر تميزاً عن غيره كان يقول في الخمر :

شَجَّجْتُهَا بِلُعَابِ الْمَرْنِ فَاعْتَزَّلَتْ
نَفْسِي إِلَى الْمَاءِ عَنْ مَاءِ الْمَنَاقِيدِ
لَكَنْ صَحَّوْتُ وَغَصَّبْتُ غَيْرَ مَخْضُودٍ^(١)

فمع مزاج الخمر اختلطت في نسجين أحدهما محلول والآخر معقود ، وهو عاجز عن الجمع بين الحلم والخمر التي لا ينهاه عنها لوم ولا كبر ، فهو حين يصحو منها يحس حمية الشباب تجري فيه . فهو شبيه في الصورة الأولى بشاعر الخمر حين يصف خمراً مزجت في الكأس بقوله :

حَمَراءُ صَفَرَاءُ التَّرَابِ رَأَسَهَا فِيهِ لِمَا تُسِيجَ الْمِرَاجُ قَتِيرُ^(٢)
فَهُنَالِكَ الْوَانُ وَهُنَا الْوَانُ ، وَمَوَادُ الصُّورَةِ وَاحِدَةٌ ، فَهُنَاءُ الْلَّوْنِ أَبِيسٌ
أَعْلَاهَا عِنْدَ النَّوَاسِيِّ ، وَهِيَ نَسْجَانٌ مَحْلُولٌ وَمَعْقُودٌ عِنْدَ مُسْلِمٍ ، فَالصُّورَةُ لَهَا
تَمِيزُهَا ، وَإِنْ لَمْ يَقْتَصِرْ فِيهَا عَلَى وَجْهِ الإِفَادَةِ مِنْ مَعَاصِرِهِ ، لِيَضْفِنَ عَلَيْهَا مِنْ ذَاتِهِ
بَعْدًا خَاصًا ، بَلْ كَانَ أَعْمَقُ مِنْ ذَلِكَ حِينَ اسْتَفَادَ مِنْ سَلْفِهِ الْجَاهْلِيِّ فِي نَفْسِ
الْأَبِيَّاتِ مِنْذَ أَضْفَنَ عَلَيْهَا مِنْ ذَاتِهِ أَيْضًا ، فَلَمْ يَنْسِ أَنْ يَصُورَ حَالَهُ بَعْدَ صَحْوَهُ ، وَقَدْ
سَبَقَهُ إِلَيْهِ عِنْتَرَةُ فِي قَوْلِهِ :

وَإِذَا صَحَّوْتُ فَمَا أَقْصَرُ عَنْ نَدَى وَكَمَا عَلِمْتُ شَمَائِيلَ وَكَرْمِي^(٣)

(١) ديوان / ٥٣

التراث : عظام الصدر . القتير هنا : الشيب يريد به الحبيب الذي ظهر على سطح الخمر عند مزجها .

(٢) ديوان أبي نواس (م. مصر ١٩٥٣) / ٥١

(٣) ديوان عنترة / ١٤٩

فصحو عنترة من أجل الكرم والجود والعطاء ، يختلف عن صحو مسلم ، وقد استقام له غصن شبابه ، ولم يضعفه الشرب ، فالجامعي يستغل الأداة لخدمة ذاته . . . يهمه ، وكذلك العباس اللاهـ حين يستغل نفس الأداة لخدمة ما يهمه في حياته .. كل هذا يظهر ذات مسلم في الصورة بشكل متميز وبارز .

وفي تجربته الغزلية يتفرد بذاته ، حتى في الصور الجزئية التي استقها - في جانب منها - من الحس التراخي كما يقول :

إِنْ كَانَ ذَئْبٌ أَنْ حُبَّكِ شَاغِلٌ عَمَّنْ سِوَاكِ فَلَسْتُ عَنْهُ بِشَائِبٍ (١)

وهو قريب فيه من قول أمرئ القيس :

أَخْرَكِ مِنْيَ أَنْ حُبَّكِ قَاتِلٌ وَأَنْتِ مَهْمَا تَأْمِرِي الْقَلْبُ يَفْعَلُ وَ

ولكن ذات مسلم لا تخفي في صورته ، بل تظهر بجلاء ووضوح في إصراره على حبها ، ومعها إظهار دوام إخلاصه في هذا الحب .

وهكذا جاء معظم ما صوره مسلم ممزوجاً بعاطفته القوية التي يرى الأشياء من خلالها « فالملائكة الكبرى التي يقدمها الشاعر - أي شاعر - هي نقله لانفعاله إلينا واستجابتنا لهذا الانفعال » (٢) .

وإذا كان الشاعر العربي في المصور الأولى ينظم شعره ، أو يستفهمه في ظل واقعه الاجتماعي أولاً ، وفي ظل أصالته الفردية ثانياً ، فإن هذا الوضع قد تطور فيما تلا ذلك من عصور الأدب ، حيث راح الشاعر يخلص لنفسه خلوصاً يكاد يكون تاماً أولاً ، ثم لواقعه الاجتماعي ثانياً ، فهو لم يتماً من كل ما يحيط به من واقع أو بيئة اجتماعية ، ولكنه في تعبيـر عن هذا أو ذاك إنما يصف ، أو يصور انعكاسـه على ذاته ، لتصبح تجربـته التي يعبر عنها بعد ذلك ملـكاً بكل عـناصرـها الذاتـية والموضـوعـية .

وهكذا تجاوز الشاعر العربي مستوى الموضوعية إلى نوع من الإحساس

(١) الديوان / ١٨٥

(٢) د. محمد النويهي . الشعر الجاهلي / ١٢٨

الذاتى المتضخم الذى يجعل من اللحظة النفسية « حقيقة وجданية لا يمكن أن يدفعها أو يزيلها المنطق العادى القاصر »^(١) .

ويبدو أن ما سيطر على الشاعر العربى من دوافع ذاته ، وما سيطر عليه من واقع مجتمعه لم يكونا سوى عاملين يختلف بينهما مستوى التوازن ، ويتبادلان الظهور فى شعره طبقاً لقاعدة نفسية مؤداها أن الشاعر « يولد وهو يحمل الاستعداد الفطري الذى من شأنه أن يقيم الخلاف الواضح بين مجاله الإدراكي ومجالات الآخرين ، وليس هذا الخلاف ناجماً عن ظهور قوة لديه ينفرد بها ولكنه ناجم عن اختلاف نسبة كل من الطرفين تبعاً للمواقف المختلفة »^(٢) .

فالشعر يعبر - في حقيقته - عن اللحظات التي تملؤها الطاقة الشعورية لدى الشاعر ، ولا يفرض الموضوع ذاته على هذه الطاقة أو يتحكم فيها ، إذ إن درجة الانفعال الشعوري بموضوعه تعد أساساً في تجربته الشعورية ذلك أن هذا الانفعال - إذا كان حافلاً بالطاقة الحافظة على التعبير - يصل الشاعر بالكون من حوله ، وبالحياة الإنسانية الشاملة والممتدة في اتساعها الزمانى والمكاني ، فمثل هذا الشاعر قد يصدق في التعبير عن نفسه ، ثم ينفذ منها إلى الإحساس الشامل بالحياة ، والنظرية الواسعة للكون ، وعندئذ يكون الحكم له أو عليه بأنه شاعر عظيم أو غير ذلك طبقاً لمقاييس أصالته .

ولعل أبرز المجالات التي خاضها مسلم ، وتحققت فيها ملامح هذه المقوله تلك الصور التي عرض فيها تجربة الذاتية ، بما فيها من حس إنسانى عميق ، يمنح تجربة الخمر والغزل قدرًا من الخلود وجمال الفن في نفس الوقت ، ففيها تتعدد صوره من ناحية ، ويتوفر فيها عنصر الصدق الفنى بشكل واضح من ناحية أخرى . ويختلف معيار الصدق - هنا - عنه في بقية الأغراض التي نظم فيها شاعر قصائده ، فبقدر ما كان يحاول - في معظم الأحيان - تزييف مشاعره في صور المديح أو الرثاء المصطنع ، وبقدر ما حاول أن يفتuel المواقف ويخرج منها

(١) د. إيليا حاوي . العقل في الشعر . م الآداب . بيروت . س . ٠١٠ . ع ١٢ ديسمبر ١٩٦٢ / ٥٧

(٢) د. مصطفى سويف . الأسس النفسية للإبداع الفنى في الشعر خاصة / ٢٩٤

الإحساسات مصنوعة على يديه ، جاء صادقاً في صوره الخمرية والفرزالية ، حيث أخلص في تصويرها إلى الحد الذي جعل فيها اللمسة الإنسانية قائمة قيام حقيقة الشاعر بين شعراً عصره وشياهه .

صحيح أن خلود التجربة يظل في إطار النسبى من الأمور ، أمراً نسبياً ، ولكن مسلماً تمت بتجارب كثيرة إلتحاحه على تصويرها ، وعلى التكرار والإطناط فيها ، مما يؤكّد إمكانية بقائها مؤثرة بعده زمناً ، يتلقاها الإنسان بعده فينفعل بها من جديد ، وعلى الرغم من الحاجز الزمني والمكانى الشاسع بينه وبين صاحبها الذى سبّقه وعاشها ، ثم عبر عنها من خلال أصالته وواقع حياته ، فجاء تعبيره عنها صورة شاملة تتضمّن خلجانه الشعورية :

تَقْسِيمُ الشَّوَّأْقَ أَنفَاسِيْ فَقَطْعُهَا
حُبُّ بَنَفْسِيْ فِي الْأَخْشَاءِ وَالْكَبِيرِ
لَمَّا اسْتَبَّى الْبَيْنُ مِنْ تَقْسِيمِيْ وَأَمْرَضَهَا
جَاءَ الْوَدَاعُ بِتَعْنِيْ الصَّبَرِ وَالْجَلَدِ
فَصَارَ فِيهِ مَكَانٌ لِلْهَوَى بَدَنِي
سَلَبَتِ دُوْجِيْ وَاسْكَنَتِ الْهَوَى بَدَنِي^(١)

حيث تقوم أطراف الصورة بين الشوق والأنفاس ، والتقطيع ، والأحساء ، والكيد ، والبين والوداع ، ومرض النفس ، والصبر ، والجلد ، والروح ، والبدن ، وكلها تراكم في أبيات ثلاثة ترسم صورة مكثفة أساسها ذلك التوتر الانفعالي والعاطفي ، بما فيه من دينامية تحمى جزئيات الصورة من التناقض ، مما يساعد الشاعر على أن يحقق أيجاد تجربة متكاملة في صميمها تنتهي كما تبدأ ، ويكتب لها بقاء التأثير وخلوده .

فالتجربة الشعورية هي حدث نفسى - في أساسه - يعيش صاحبه التجربة من حوله ، ليشكل منها بناءه الفنى بشقيه العاطفى والفكري في شكل يتسم بالترابط والتكامل ، وإن فقدت القصيدة قيمتها التعبيرية في استيعاب التجربة الشعورية ، وبالتالي هي توصيلها فنياً إلى الآخرين .

ومن مثل هذه الصور التي تكشف فيها حياة مسلم النفسيّة والمقلية تلك التي

(١) الديوان / ٢٨٩

راح يستعرض فيها وصف الخمر ، ويصور مجالسها ، ويشخصها وهي تمزج بالماء ،
حيث تراه يقطع المشهد كله بصورة مباشرة تقريرية :

وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ لِأَصْلٍ وَاحِدٍ ثُمَّ اخْتِلَافٌ طَبَائِعٌ فِي أَنفُسِ^(١)
بعدها يعود إلى متابعة صورته الخمرية وعندئذ يظهر البعد النفسي للشاعر
مايلاً في تصوير الخمر ، وإن كان في هذه الصورة التقريرية التي فصلت بين
مجموعة صوره اللاهية يتمثل البعد العقلي ، وتسسيطر عليه النزعة الفكرية في حياة
العصر ، إذ يؤكد أن الناس كلهم يرجعون إلى أصل واحد ، ثم يأتي الاختلاف بينهم
في طبائع الأنفس ، وهو يرمي بذلك إلى تبرير اختلاف تendencies ندمائه ، مما لا يبعد
به - بحال - عن الحياة العقلية والفلسفية ، وما دار فيها من حوارات وجدل حول
نشأة الإنسان ، أو أصل الخلية ، ودراسة القيم الإنسانية الخلقية ، والقيم المطلقة ،
وغير ذلك من مسائل شغلت المصري في المجالات الفلسفية العقلية المتعددة .

ومن صوره الدالة في هذا السياق ، والتي تعبّر عن جوهر حياته النفسية
الخالصة إلحاده المستمر على اجترار الذكريات ، سواء في مجال الخمر أو النساء
على غرار قوله :

تَحْمَلْتُ هَجْرَ الشَّادِينَ الْمُتَدَلِّلِ
وَعَاصَمَتُ فِي حُبِّ الْقَرَاهِيَّةِ عُذْلَى
سِوَى كَبِدِ حَرَئِ وَقَلْبِ مُقَاتَلِ
وَمَا أَبْقَتِ الْأَيَامِ مِنِي وَلَا الصَّبا
رَقِيبًا عَلَى الْلَّذَّاتِ خَائِسَتُ عَيْشَهُ
وَيَوْمَ مِنَ اللَّذَّاتِ خَائِسَتُ عَيْشَهُ
تَمَوَضَّتُ عَنْهَا رِيقَ حَوْرَاءَ عَيْطَلِ^(٢)
فَهُوَ يَتَحَمَّلْ هَجْرَ مَحْبُوبَتِهِ ، وَيَعْصِي فِي حَبِّهَا مِنْ يَلْوَمَهُ ، وَقَدْ اتَّفَقَ عَلَيْهِ
الْحُبُّ مَعَ الْأَيَامِ ، فَلَمْ يَبْقِيَا فِيهِ سُوَى كَبِدِ حَرَئِ ، وَقَلْبِ مَعْذَبٍ ، يَقْتَلُهُ الْحَنِينِ

(١) الديوان / ١٢٣

(٢) الديوان / ١٤٢ - ١٤١

غراية : الصبا

والشوق. وقد أفلح حين سارق عيشه معها ، فخلال بها ، وراح يشرب ما طاب له . الشرب معها ، حتى إذا ما انقضى شرطه الخبر ذاتها عوضه عنه ريقها العذب .

فيستوقيه ذلك البعد النفسي في الصورة ، مما يظهر في تداخل صورة المجر والألم مع صورة الإصرار على استمراره في غوايته وعصيائه عذله ، فإذا هو لا يابه لما تصنفه الأيام به من ألم الشوق والحنين ، ولكنه يسعد بأحلام الواقع ، وذكريات المتعة المفقودة التي خلا فيها بجاريته واتخذ منها نديما للكأس ، وهنا تتدخل خيوط عشقه ، وكأنه يخوض ما يخوض من الصعب ليسعد بالأمريرن معا ، مما يتفق وفلسفته في حياته كفتى من فتیان عصره :

وما العَيْشُ إِلَّا أَنْ أَبْيَثَ مُؤْسَدًا صَرِيعَ مُدَامٍ كَفَ أَحْوَرَ أَكْحَلٍ
فهذه حياته في أوج حسنها ، يسعد بها حين يضع خده على ذراع جاريته الكحاء الحوراء ، وهو صريع المدام التمل .

وعلى غرار من هذا النسق تصبح قصيدة الشاعر صورة لقطاع من حياته النفسية والعقلية ، وهي ترتبط - هي جوهرها - بهذا الشاعر بالذات وعندئذ «تضامن القصيدة» لتعبر عن حالة وجودانية استقصاها الشاعر أو استقصى معانيها، ورتب بعضها على بعض ترتيبا لا سبيل إلى التبديل فيه أو التغير إلا أن ينقص كيانها نقصا . فالتجربة الشعرية هي كل وجوداني متماساك متباين تتبادل أجزاءه التعاون في التعبير عنه ، فلكل جزء دلالته ، وهي دلالة ترتبط بالكل ارتباطا عضويا ، دلالة لا تقصد لذاتها ، وإنما يتم بها وبدلارات أخرى تصوير حالة وجودانية بجميع عناصرها وشعبيها ، وهي حالة أحاسيسها الشاعر ، بل عاشها معيشة عميقة حتى استيانت له بجميع دقائقها وتقاربها ، فالشاعر والمعنى والأنفاس والإيقاعات الموسيقية تتولد في نفسه وتتحقق فيها وحدة تعمها من هاتحة التجربة إلى خاتمتها في توازن دقيق وسياق محكم »^(٢) .

(١) الديوان / ١٤٣

(٢) د. شوقي ضيف . في النقد الأدبي / ١٤٥

وهذه هي نظرة نقادنا القدماء الذين رأوا أن الأشعار « لا تخلو من أن يتقصى فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فيحسن العبارة عنها ، وإظهار ما يمكن في الضمائر منها ، فيبتهج السمع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه ، وقبله فهمه ، فيثار بذلك ما كان دفينا ، ويبير به ما كان مكتونا فينكشف للفهم غطاوه ، فيتمكن من وجدانه بعد العنا في نشادنه أو تودع حكمة تألفها النفوس ، وترتاج لصدق القول فيها وما أنت به التجارب منها ، أو تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة ، وأمثالاً مطابقة تصادب حقائقها ، ويلطف في تقرير البعيد منها فيؤنس النافر الوحشى حتى يعود مألهوا محبوبا ، ويبعد المأله المألهس به حتى يصير وحشيا غريبا ، فإن السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعانى المكررة ، والصفات المشهورة التي كثر ورودها عليه مجده وثقل عليه وعيه ، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلمسه عليه فقرب منه بعيداً أو بعد منه قريباً أو جل طيفاً أو لطف جليلاً أصفى إليه ودعاه ، واستحسنه السامع واجتباه »^(١) .

وهي نظرة لا تذكر أن الأديب يصبح أثيره بروحه ، على أن تكون هذه الروح وسيطاً شفافاً لخيوط الحياة الإنسانية ، لعل الشاعر يوصل إلينا من خلالها تجارب ومعانى إنسانية « فالنموذج الأدبي لا يكون نموذجاً خالداً إلا إذا احتوى على المعانى الإنسانية ، وأحسستنا أنه يزيد في ملائكتنا وثروتنا النفسية والعقلية ، وأنه يصدر حقاً عن منبع الحياة العميق هيناً فبيوك وجودنا وصلتنا بالكون وعلاقاته وضروراته »^(٢) .

ويظل النشاط الروحي - بهذا المفهوم - في الشعر أمراً لا ينكر إذ إنه يجعل الإنسان « ينسى تماماً ساعيئته أن له جسداً ، إنه نوع من الاختلال الذي يحدث في توازن الجسد والعقل ، ولهذا السبب فإن الشاعر يحتاج إلى ضرورة تكيف مشاعره الذاتية مع العالم الطبيعي الخارجي »^(٣) .

والشعر في أدق معانيه نشاط إنساني يخلع عليه الشاعر من عواطفه

(١) ابن طباطبا . عيار الشمر / ١٢١

(٢) د. شوقي ضيف . في النقد الأدبي / ١٨٥

Stephen Spender , The Making of a poem , p . 47

(٣)

وإحساساته ووعيه ، وأماله وألامه ، ومخاوفه مما يكسبه عنصر الذاتية فيحاول من خلاله أن يرضي نفسه ، كما يرضي الآخرين ، ومن هنا كان المضمون في الشعر « يتصل بنفس الشاعر اتصالاً وثيقاً ومن ثم وجب أن يكون صورة صحيحة لها ، وأن يكون الشعر دائماً ابن تجربة ذاتية أصلية ، ونابعاً من قلب الشاعر وعمق عاطفته »^(١) .

ومن هنا أيضاً يعد كل شعر جيد فيضاً تلقائياً لمشاعر قوية ذاتية ، فمهما اختلف الموضوع يبقى للشاعر أنه إنسان ذو حس مرهف ، وعواطف خاصة ، تكيفها أفكاره ، ليخرج التجربة التي تتمتع بالعمق الإنساني فيبلغ منها إبداعه الشعوري ومن هنا فإن تفضيلات الصورة قد تزيد أو تنقص حسب ما تقتضيه معالم التجربة بعناصرها الذاتية من واقع هذه الزيادة أو ذلك النقصان .

بل إن هذه الفكرة تصلح لأن تكون أساساً لاحتياج الشاعر - بشكل ضروري وملح - إلى الصور الفنية كالاستعارة وغيرها ، خاصة أن التعبير المباشر « ليس تعبيراً شعرياً ، وحياة الأنفاس الطويلة وما تبلور فيها من مأثر أدبي وتاريخي وأسطوري يكسوها تلك المقدرة الرمزية الإيحائية ، والغموض والتعقيد ، مما يزيد عظمة اللفظ أو الرمز ، والتباين بين الصور والرموز لا يعني فسادها بل على العكس ، ربما أكسبها قوة ، وذلك لأن الحالة الشعرية ليست منعزلة أو منفردة بلون واحد من الإحساس »^(٢) .

فالتجربة فيها من العنصر الخيالي ما يتضمنه العمل الفني لتصير تجربة كلية شاملة ، يمتلك المتلقى من القدرة ما يساعدة على فهمها « فالفهم على الدوام مهمة معقدة وله جملة مراحل ، وكل مرحلة كاملة في ذاتها ، وإن كانت كل منها تؤدي إلى المرحلة التالية لها . والمتنزق المتخصص بالجدية والذكاء قادر على النفاذ في هذا الشيء بالقدر الكافى لو تعيز العمل بجودته للحصول على شيء له قيمة »^(٣) .

والفنان إنسان استطاع أن يعرف نفسه وانفعالاته ومن باب أولى يعرف عالمه

(١) محمد الموصى الوكيل . الشعر بين الجمود والتطور / ١٣

(٢) د. عز الدين إسماعيل . الأسس الجمالية في النقد العربي / ٣٥٢ - ٣٥٣

(٣) كولنجوود . مبادئ الفن / ٢٨٦

ويستكشف أبعاد واقعه ، وكل هذا ينكمض ليجعل التجربة الشاعرية أبعادها الخيالية الشاملة ، وبالتالي يعطي الصورة قيمتها الفنية سواء في ذلك المرئيات أو الأصوات، أو الحركة فيها ، فكلها لغة انتفاعية ، يعبر بها عن نفسه ، وعن عالمه في نفس الوقت . ومعظم شعرنا العربي من ذلك النوع الغنائي الذي يتربّن فيه الشاعر مفتخرًا بذاته ، ومتخداً من الصورة محوراً لإبراز صفاتيه الفردية ، أو حتى صفات من يمدحه أو يرثيه ، أو يتغزل فيه ، وإن كانت المسألة قد أخذت شكل الصدق الذاتي في كثير من الأغراض الشعرية الأخرى .

وتعد خمربيات مسلم وغزلياته من أكثر الموضوعات الشعرية تعبيرًا عن عنصر الصدق الفني عنده لأن فيهما ما يتعلق بتجربته الذاتية ، حيث عاش في حسر تفاعله معه ذاته ، وتجاوبيت مع معطياته ، فأخذت منها ، وأضفت عليها الكثير ، ثم جاء شعره في الشباب والشباب ، وتحسسه على ما فات من لهوه ومجونه ، وذمه الشيب في مقابل تلك الصور المرحة التي سيطرت عليه عبر ماضيه اللاهي . وهكذا كان الشاعر العربي أقرب إلى النمط الرومانسي الذي يلجم إلى الطبيعة يبئها مشاعره ، ويضفي عليها من صبغة ذاته ، وبقابل بين مشاهدتها واحساساته بحيث « تصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية ، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية ، فتصبح الطبيعة فكرة ، وال فكرة طبيعة » (١) .

فالتشبيهات والاستعارات - كما رأينا - نتاج حقيقي لذات الشاعر ، كما أنها نتاج طبيعي لبيئته التي يعكس وقوعها على ذاته ، حين يتفاعل معها ، ولهذا جاء ما يمكن وصفه بالجدة عند مسلم وأقرانه من عاشوا في بيئة جديدة ، ترى الحياة من زاوية خاصة ، بنظرة جد مختلفة ، إذ أصبحت الحياة ذاتها مختلفة ، وأصبح على الشعراء أن يصوروا ما يشعرون به « ويصبح رجوع الكاتب أو الشاعر إلى صنوف الخيال ، إذا كان له أساس من مشاعره الخاصة ، وتجاربه ، إذ لا معنى لأن يشبه المرء بما لم يره ، ولا أن يصور شعوره بما لا علم له به ، لأن هذا يمس صدق الشاعر وأصالته الفنية ، وكل كاتب تجاريه وبيئته الخاصة ، كما أن لكل موقف

(١) د. محمد غنيمي هلال . الصورة الشعرية . م . المجلة ع ١٣٢ / ١٩٥٩ . ٧٩

ملابساته ، ولكن هذا ما لم يسر عليه هؤلاء النقاد ، ولم يريدوه في حصرهم لتشبيهات العرب وضروب خيالهم ، وإنما أرادوا أن يجعلوا منها ما يشبه السنن لكي يحذفها الأدباء «^(١) .

وفي عصر مسلم راح الشعراء - استجابة منهم لروح الصدق في المعاصرة والانتماء - يجررون وراء وصف مجالس اللهو والخمر ، والطبيعة ، معبرين بذلك كله عن آدوات الطرف التي سيطرت عليهم « والواقع أن نسبة عالية من أوصاف الرياض والجنائن في هذا العصر تتصل اتصالاً وثيقاً بمجالس الشراب ، وتغدو الزهور في الوقت نفسه من الواقع اللازم لاستكمال دواعي الطرف ، وإن هذا لمن غرائب الظواهر إذ إن خلو الخمريات السابقة من ذكر الزهور أمر ملحوظ في قصائد السابقين من شعراء الخمر نظير عدي بن زيد والأخطل والوليد بن يزيد وأبي نواس »^(٢) .

وهكذا بدا مسلم شديد الحرص على التصوير والدوران حول نفسه وذكرياته، ورصد وقوع البيئة الاجتماعية الجديدة على تلك النفس ، وتسجيل الذكريات ، بل إن الأمر قد يتعدى الأغراض الذاتية التي سبق عرضها في الخمريات والغزل إلى بعض قصائد المديح التي يفتحها بألوان مختلفة من المقدمات ، قد يصف فيها مجلس خمر ، ويحكى ما فيها من سقاوة وغناء وإماء وقيان ، أو مقدمات يصف فيها الشيب والشباب ، أو يطرح من خلالها ملامح الشوق والغزل .

ولم تكن هذه المقدمات - في مجملها - سوى تأكيد للعنصر الذاتي ، وكشف للطبيعة النوعية للإبداع الفردي في سبيل التعبير عن الذات والوجدان والعاطفة ، هي مقابل ما يدخل فيه الشاعر بعد ذلك حين يأتي إلى غرض المديح نفسه ، فيضطر اضطراراً إلى تزييف مشاعره وأحساسه ، حتى يكسب جولة من جولات سوق التفعية الذي يتبارى فيه مع غيره من الشعراء حين يتسابقون إلى أبواب النساء والخلفاء .

من هنا يبدو قياس الصورة عند مسلم - في جانب كبير منها - مرتبطة

(١) د. محمد غنيمي هلال . النقد الأدبي الحديث . مد : ٣ / ٢٥٣

(٢) جرويناتوم . دراسات في الأدب العربي / ١٧٢

بقدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة ، ومن ثم كانت بمثابة العبارة الخارجية لحالاته الداخلية ، وهو ما يعد مقياساً لأصالتها ، حيث صورت ذلك التناقض القائم داخل ذاته بين عقله ووجوده ومزاجه ، فكانت نسمعه ونحسه في حياتنا ، خاصة حين تعاودنا صوره المثلثة بعواطفه ، وهي وليدة حياته المرهفة الحس منذ الطفولة الباكرة .

على أننا لم نشأ أن نضع حدوداً قاطعة بين صور مسلم من حيث الأداء الوظيفي حين اتخذنا من هذا التقسيم منهجاً في هذا الجانب من الدراسة ، ولكننا أقمنا على أساس من الطابع الغالب على كل نمط من أنماط صوره ، ذلك أن الزعم بأن توزيع الصور - وظيفياً - إلى اجتماعية محضنة ، أو ذاتية خالصة ، أو جمالية مقصودة لذات الفن وذوق الجمهور ، أو زخرفية لا تتحقق هدفنا ، مثل هذا الزعم لا يدعمه سند نقدي واضح يسمح بتلك القسمة الفارقة ، ذلك أن العملية الشعرية كُل معتقد ، يحتوى نسيجه على خيوط متداخلة من كل هذه العناصر ، ومن ثم فإن تبرير الفصل بينها وتقسيمها إلى أنماط طبقاً لأدائها الوظيفي لا يأتي إلا من عنصر الغلبة لأحدها في مجموعة معينة من صور الشاعر .

وبذا تظل الكلمة الأخيرة غير مطروحة حتى الآن في القطع بوظيفة محددة للصورة ، نظراً لما فيها من تعقيد وتدخل ، ومن باب أولى لا تطرح بسهولة مقوله تقطع بالفصل بين أقسام وظائفها ، إلا من قبيل القصد إلى توضيح الدرس الأدبي لشاعر شارك عصره تيارات جده مشاركته تيارات لهوه ومجونه على السواء .

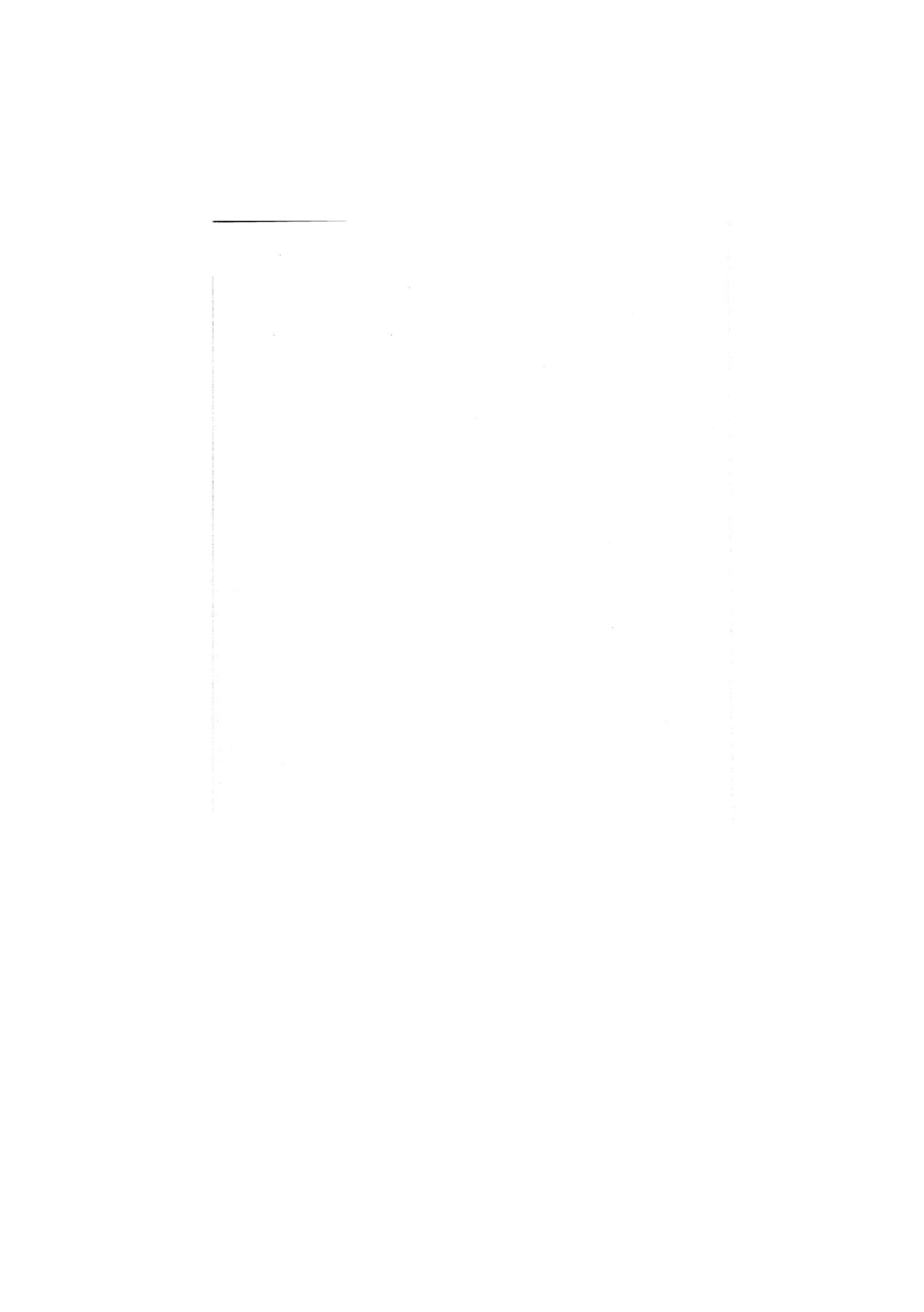
* * *



الفصل الرابع

التقويم

- (أ) الموقف النقدي القديم من شعره .
- (ب) مفهوم القدماء لطبيعة صوره .
- (ج) بين مقومات الأصالة ومزالق الزييف .
- (د) حول أساليب المعالجة التصويرية عامة .



(١) الموقف النقدي القديم

من شعره

تصور نقادنا القدماء ، طبقاً لفهمهم للمطبيعة النوعية للشعر ، أن الشاعر يعكس أشياء خارجة عنه ، فيتصورها في أحد أغراضه الشعرية ، حيث يأتي بمجموعة صفات أو محامد في ممدوجه ، إذا اتخد من المدح غرضاً لقصيدته ، أو حرفة يرتزق من القول فيها ، أو يعدد ملامح المروءة التي تتمتع بها الراحل حين يرثي فقيداً ، وكأنه بذلك يلون مواد هي قائمة في عالم الواقع ، ونسى هؤلاء النقاد - أو تناسوا - أن هذه المسائل تكون أوقع في عالم الفن حين يمايشها الشاعر بنفسه ، فنبلو كرم الكريم ولؤم المهجو وبكاء المرثى .

ومن هنا تتسرق « فكرة الدلالة الحرافية تماماً مع فكرة المقصد أو الغرض الذي يعيه الشاعر ، ويحاول أن يتحققه ، وكان الفنان لا يحقق دائماً من الأغراض أكثر مما قصد إليه »^(١) .

وليس لنا أن نحمل الشاعر أكثر من طاقته لأن نطالبه بأن يفسر لنا شعره ، أو أن يحكم عليه ، بل يبدو من النقص أن نسأله ماذا تعنى هنا وماذا تعنى هناك ؟ صحيح أنه قد يكون غامضاً في بعض الأحيان ، ولكن لا يجب أن نحمله وحده وزر هذا الفموض ، فعلينا أيضاً أن ننظر إلى حقيقة هذا الفموض الذي قد يكون جزء منه في أنفسنا نحن ، وفي الحاجز التي تقوم فيها دون تحقيق الوضوح إلا في حالة واحدة حين يأتي هذا الفموض متصلاً بصعوبة التراكيب ، أو التعقيد في الصور ، أو العبث والتلاعث في استخدام اللفظ والعبارة ، أو حتى الركاكة والتسطيح فيهما ، مما قد يؤدي إلى الصعوبة في التلقى على غرار ما عاناه الناقد العربي قدیماً حول أعمال الشعراء ، وغالباً ما كان الناقد فرداً وليس جمهوراً أو

(١) د . مصطفى ناصف . دراسة الأدب العربي / ١٩٨ .

شعبا ، بل إن الناقد - في أحيان كثيرة - يكون هو الممدوح ذاته ، أو الطبقة التي تحيط به من أهل اللغة والمتخصصين في علومها ، ولكن يجب أن نستدرك هنا على ذلك الشعر الذي قيل في غير غرض المدح ، والذي يمكن استثناؤه من هذه القاعدة ، حيث ترك للنقد فيه حرية الحركة النقدية من خلال ربط الصورة الشعرية - مثلا - بحياة الشاعر ، أو ظروفه الحضارية التي عايشها ، بينما كان الحال في شعر المدح على عكس ذلك حيث ارتبط الحكم النبدي بثقافة الحاشية التي تحيط بالممدوح ، أو بنوعية ثقافة الممدوح نفسه ، مما أدى إلى دفع النقد العربي في اتجاهات مختلفة متضاربة خاصة في هذا الفرض الذي كثر فيه إبداع الشعراء .

ومن هنا بعد الجمهور عن احتلال موقعه ، أو حتى تحديد مكانه ، سواء في حسن التلقى ، أو التعبير عن أوجه النقد التي يراها ملائمة للأعمال التي طرحتها الشعراء على ممدوحهم ، ومن هنا - أيضا - جاء حرص الشعراء على الوضوح ، فكان معظم الشعر العربي شعر معان ، أو صور واعية شبيهة بالمعانى في صورها ، وربما أفقد ذلك الشعر العربي قدرًا كبيرًا من الإشراق الداخلي في الصورة ، إذ لم يتيسر لذلك الشاعر الذي غالب على شعره طابع الغيرية ، بل طابع الزيف الشعوري في أحيان كثيرة ، لم يتيسر له أن يخلص في تصوير حقائق تجارية وأبعادها الذاتية والإنسانية .

على أن هذا لا ينكر موقف النقد القديم من الوعي بأبعاد الصورة الشعرية ، وإن جاء ذلك في شكل مواقف نقدية تختلف باختلاف موقف النقاد ، فالباحث حين يدعو إلى اللفظ والنحو ، فهو إنما يدعو إلى مذهب جديد في تأليف الأدب ، وهي نقدة ، ذلك هو «المذهب البیانی» الذي يهدف إلى التأنيق في رسم الصورة الأدبية ، ويبحث عن الجديد الذي تزدان به تلك الصورة وتزداد بهاء ، وجمالاً ووضوحاً ، حتى يكون لأدب معاصره ميزة يمتاز بها من أدب سابقيهم من الجاهليين والإسلاميين الذين استندوا المعانى الضخمة التي تهز القلوب ، وتثير المشاعر ، فلم يبق للمحدثين إلا أن يجدوا في الصياغة ، وأن يخرجوا من دائرة التقاليد التي رسمها النقاد في البدء ببكاء الأطلال ، ومسألة الديار ووصف الرحلة

والظمائن ، ثم الانتقال إلى المديح ، أو سواه من سائر الأغراض على النحو الذى فضله ابن قتيبة ، والتمس له ما يؤيده من الأسباب ^(١) .

ويذهب ابن رشيق إلى تقسيم أنواع المعانى ، ويعدد ما يحدث فيها من الاختراع ، والتوليد ، والإبداع، فالاختراع أن يخلق الشاعر معنى لم يسبق إليه ، أما التوليد فهو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى مسبوق إليه يتصرف به على وجه ، وذلك لا يكون اختراعا ، ولا سرقة ، بل استخراجا أو توليدا ، أما الإبداع وإن تساوى معناه اللغوى بالاختراع ، فإنه إتيان الشاعر بالمعنى المخترع فى لفظ بديع، أو بعبارة أخرى هو التفنن فى إخراج المعنى وأدائه بتعبير جديد ، وصار حسب قول ابن رشيق الاختراع للمعنى ، والإبداع للقطر . غير أن معظم النقاد يتყون على أنه قلما يتسمى للشاعر أن يأتي بالمعنى المبتكرا ، وأن أكثر المعانى التى يستعملها الشعراء إنما يحتذون فيها على مثال سابق ، وفي هذه الحالة يقوم الفن الشعري على اختيار المعانى الملائمة للموضوع ، وعلى الإبداع فى سبکها ، والتفنن فى صناعتها ، وإبرازها فى صورة طريفة ، وهالب مستحدث ، ومن هنا نستطيع أن نفهم مذهب من يؤثر اللفظ على المعنى، فإذا كانت المعانى مشتركة متداولة سهلة المطلب طوع الخاطر صارت صناعة الأنفاظ أولى بالعنابة وأحرى بالتقديم .

فالتشبيه والاستعارة ، والكتابية كلها صور فنية ، تعد وسائل لا يمكن للعمل الشعري أن يستغنى عنها ، بخلاف أشكال أخرى من التزيين والزخرف الذى يعتمد على المحسنات التى تمنح الصورة بريقا - قد يكون مزيقا - مما يجنب على المعانى التى يبغى الشاعر توصيلها من خلال الصورة ، وهنا يصبح التجديد اللفظى عاملا هاما فى التصوير ، يليه فى ذلك مرحلة الثانق والتحسين .

وفي العصر العباسي نجد دلائل التجدد اللفظى ظهور النقد البيانى الذى جعل أساس البلاغة فى الألقاظ السهولة والحلادة والجزالة ، وأمثلة ذلك ما جاء لأبي هلال العسكرى فى كتابه « الصناعتين » إذ قال « فإذا كان الكلام قد جمع الجزالة والسهولة والرصانة مع السلامة والنصاعة ، واشتمل على الرونق والطلاؤة

(١) د. بدوى طبانة . دراسات فى نقد الأدب العربى حتى نهاية القرن الثالث المجرى / ٢٢٢ .

وسلم من حيث التأليف ، وبعد عن سماعة التركيب ، وورد على الفهم الثاقب قبله ، ولم يرده ، وعلى السمع المتصيب استوعبه ولم يمحه ، والنفس تقبل الطيف ، وتتبوا عن الغليظ ، وتلقى من الجنس البشع ، والفهم يائس من الكلام بالمعروف ويسكن إلى المؤلف «^(١)».

ومثل ذلك جاء قول الجرجاني « وأما رجوع الاستحسان إلى اللفظ ، فلا يكاد يعدو نمطا واحدا ، وهو أن تكون اللفظة مما يتعارفه الناس في استعمالهم ويتداولونه في زمانهم ، ولا يكون وحشيا غريبا أو عاميا سخيفا »^(٢).

وكل هذا يكشف عن طبيعة الصنعة الشعرية ، وعن تصوير النقاد لموقف الشاعر من الأنماط ، وما يتلامع منها مع روح عصره ، وبالتالي ترضي الروح النقدية السائدة في ذلك العصر .

وهكذا سيطرت على النقد العربي القديم فكرة النظر إلى كل عمل حتى من جانب اللفظ ، ثم المعنى الذي يقصده الشاعر ، ومعيار الجدة والقدم في هذا المعنى ، ومن باب أولى مقياس الجدة في اللفظ مما أدى إلى احتفال النقاد بظاهرة البديع ، « وكان البديع هو حامل لواء المعانى الجديدة ، وكان جهد الشعراء أن يأتوا بكل معنى جديد يتساوى مع الروح الحضارية الجديدة ، فإذا أقررت محصلتهم لجأوا إلى صوغ الفكرة القديمة في غلاف جديد وتعبير جديد ، وهكذا كان شأن شعراء البديع البحث الدائب وراء الفكرة المستطرفة ، فإذا سبقوا إليها حاولوا عرضها في إطار جديد ، وإخراجها في نمط جديد »^(٣).

من هنا حرص النقاد على النظر في شعر كل شاعر ، ووصل الأمر ببعضهم إلى محاولة استقصاء المعانى التي أتى عليها الشعراء ، ومن ذلك يكتشف لهم من قلد أو استحسن ما أتى به السابقون ، فتتأثر به ، ويحاول ابن قتيبة - كناقد - أن ينفي عن نفسه شبهة التحيز لمحدث ، أو مهاجمة القديم دون أساس ، حين يؤكّد أنه لا ينظر إلى المتقدم من الشعراء بعين الجلالة لتقدمه أو إلى المتأخر منهم

(١) الصناعتين / ٤١ .

(٢) أسرار البلاغة / ٣ .

(٣) رجاء عبد ، المذهب البديعى / ٣٣٣

بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظر بعين العدل إلى الفريقيين ، وأعطى كل ذي حق حقه ، ووفر عليه حظه شريطة أن يرتبط الشاعر بعصره « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكي عند مشيد البيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداير والرسم العافي ، أو يرحل على حمار ، أو بغل ويصفهم لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير »^(١) .

ويبدو أن الاتجاه العام لمعظم نقاد العصر كان الحرص على الحقيقة ، تلك التي أصر عليها ابن قتيبة ، كما أصر عليها الآمدي ، حين استعرض فكرة الإصابة التي كانوا يعتبرونها أساس الإجاده في المعانى ، مع إثبات الشاعر الحضري في شعره بالألفاظ المستعملة في كلام الحاضرة « ووقفنا لهذا الاتجاه الأساسي يمكننا أن ننسى تطلبهم دائمًا للإبانة واستحسانهم الصريح للشاعر المطبوع وتفضيله على الشاعر المصنوع ، وينتج عن ذلك أيضًا تبذهم للتتكلف ، وإلى جانب هذه النزعة يجب أن ننظر إلى نزعة مبادئها ، وهي التطلع إلى الأصالة ، وتقدير الإبداع في المعانى ، وما يرافقه من لذة المفاجأة ، ومن الطبيعى لا نجد لهم دراسة وافية لهذا التناقض »^(٢) .

ومن هنا كان للمحدثين مجموعة من التشبيهات المختارة ، والمعانى المتداولة في عصرهم ، مع عدم إمكانية التخلص - وذلك في أحياناً كثيرة - من معانى المتقدمين الذين افتتحوا القول ، وفتحوا لهم الباب ، ونهجوا لهم الطريق ، فكان لهم فضل السبق ، واستثناف المعانى ، وصعوبة الابتداء ، ثم جاء المحدثون فأحسن بعضهم التأمل في حياته ، وحياة عصره ، فأصاب التشبه وولد في المعانى ، وزاد فيها على ما نقله عن أسلافه ، بل إن بعضهم قد أغرب - أحياناً - في الأخذ من القديم ، وحاول تقطيعه عن طريق الصنعة اللفظية الشكلية .

وهنا يأتي موقف نقدى لابن طباطبا مؤداء أن الشاعر يجب أن يطلب الشعر القائم على الجهد ، وأن يجد في إعطاء شعره كل محصلة جمالية « فواجب على

(١) ابن قتيبة . الشعر والشعراء : ١ / ٧٦ .

(٢) جرويناتوم . دراسات في الأدب العربي / ٤٠٤ .

صانع الشعر أن يصنعه صنعة مقتنة ، لطيفة مقبولة ، حسنة مجتبية لمحبة السامع له ، والناظر بعقله إليه ، مستدعاً لعشق المتأمل في محاسنه ، والمتفرس في بداعه فيحسه جسماً ، ويتحققه روحًا ، أى يتيقنه لفظاً ويبعده معنى ، ويحسن صورته إصابة ، ويكثر رونقه اختصاراً ، ويكرم عنصره صدقًا ، ويحصنه جزالة ، ويدنيه سلاسة ، وينأى به إعجازاً ، ويعلم أنه نتيجة عمله ، وثمرة لبّه ، وصورة علمه ، والحكم عليه أو له »^(١) .

وفي نفس المجال يقول في موضع آخر من كتابه « ويجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بأخرها نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معانٍ وصواب تاليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصفه إلى غيره من المعانى خروجاً طليقاً »^(٢) .

وبذا ترتبط فكرة محاكاة النماذج القديمة - هي أساسها - بفكرة التمييز بين اللفظ والمعنى ، وهي قضية هامة من قضايا النقد العربي انقسم النقاد إزاءها إلى قسمين « فريق ينصر اللفظ وهم بذلك لا يتبعون السرقات الشعرية تتبع الإحصاء الدقيق إيماناً منهم بأن المعانى توارد عليها الناس ، وبذلك يطلقون للشعراء حرية التعبير بما يحسون ، دون الخوف من الوقوع على معانٍ سبقوا إليها ، إلا أنهم مع ذلك يشترطون التجديد في الصورة الشعرية ، أو بعبارة أخرى التجديد في صياغة المعنى المطروح ، أما أنصار المعنى فهم يتبعون معانى الشعراء تتبعاً دقيقاً ، ويعكمون بالسرقة لتشابه المعانى وتكرارها ، ويفاضلون بين الشعراء على أساس استيفائهم للمعنى ، أو التقصير فيها ، ولا يحفلون بعد ذلك باللفظ أو الصياغة الشعرية »^(٣) .

واستمرت النظرية الأدبية عند العرب تستند عملياً إلى هذا الاعتقاد بأنفساً الشكل عن المضمون فالمعنى أو ما يسمى بالمعنى يرى شيئاً قائماً بذاته ويمكن أن يعرض بأساليب مختلفة .

(١) ابن طباطبا . عيار الشعر / ١٢١ .

(٢) المصدر السابق / ١٦ .

(٣) د . محمد مصطفى هداية . مشكلة السرقات / ٢٢٣ .

ويبدو أن الخصومة والانقسام بين النقاد حول قضية اللفظ والمعنى قد مهدت لظهور البديع الذي أتيحت له فرصة فرض فيها وجوده في عالم الأدب ، بل إن الخصومة تحولت إلى البديع ، وهذا الموقف يكلمهما موقف ثالث يبرز فيه التحصب للصورة القديمة ، مما يؤدي بصاحبها إلى رفض ما عادها ، وطبعيًّا أن يقف مثل هذا الناقد ضد شعراء البديع ، بينما يتهمس بعض آخر للمحدثين تحمساً فيه واضح من المغالاة ، قد يصل إلى رفض أي صورة تعبيرية تكون خالية من البديع .

ومن أصحاب هذا الاتجاه أبو هلال العسكري ، الذي دافع عن مدرسة البديع ، وابن المعتز الذي اهتم بذم هذه المدرسة ، وعلى رأسهم بشار وأبو نواس ومسلم ابن الوليد وأبو تمام ، وقد ذكر ابن المعتز مسلم بن الوليد وأعجب به « كان مسلم بن الوليد مدحناً محسناً مجيداً مقلقاً وهو أول من وسع البديع ، لأن بشار بن برد أول من جاء به ، ثم جاء مسلم فحشاً به شعره »^(١) .

وحين يمدح مسلم الرشيد بلاطيته المشهورة السائرة ، وهو الذي سماه صريح الغوانى لبيت فيها ، يطلق ابن المعتز أحکامه فغيرها « قصيدة ذاتمة جيدة ، عجيبة ، ويستحسن له منها أبياتاً ، ولكنه يستدرك قائلاً : على أن شعره كله ديباج حسن لا يدفعه عن ذلك أحد »^(٢) .

ومن هنا سجل ابن المعتز إعجابه بمسلم وشعره ، كما سجل له سبقاً وزعامته في إطار المدرسة التي احتذاه في نهجها أبو تمام بعد ذلك ، فأفترط ، وأسرف ، وزال عن السنن المأثور ، صحيح أن مسلماً قد سبق إلى البديع على أيدي أسلافه من المتقدمين ، دلالة ذلك أن البديع نفسه موجود في القرآن والشعر القديم ، ولكنه كان أول من أكثر منه حتى اتهم بأنه أول من أفسد الشعر .

يقول صاحب الأغاني :

« حدثنا أحمد بن عبد الله بن عمار قال : حدثنا محمد بن القاسم بن مهرويه

(١) طبقات الشعراء / ١١٠ .

(٢) طبقات الشعراء / ١١٠

قال : سمعت أبي يقول : أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، جاء بهذا الذي سماه الناس البديع ، ثم جاء بعده الطائى فتفنن فيه »^(١)

وكان أصحاب هذا الاتهام يقصدون إسرافه في الطياب والجنس وتشريح شعره بجيد الألفاظ من خلال هذه الأبواب ، مما أدى - أحياناً - إلى ضروب من غموض المعنى ، حتى لا يكاد يتكتشف مراد الشاعر منه إلا بنوع من الكد والفكير ، وطول التأمل ، مما قد يفقد القارئ قدرًا كبيراً من المتعة الفنية التي يمكن أن تتنبه حال تلقى العمل الفني ،

وقد ذهب بعض الشعراء إلى مساواة شعر مسلم - في قيمته الفنية - بشعر أبي نواس ، إذ جاء عند صاحب الأغاني أن أحمد بن سعيد الحريري قال إن أبي تمام حلف لا يصلى حتى يحفظ شعر مسلم وأبي نواس ، فمكث شهرين كذلك حتى حفظ شعرهما ، قال : ودخلت عليه فرأيت شعرهما بين يديه ، فقلت له : ما هذا ؟ فقال : اللات والعزى وأنا عبدهما من دون الله »^(٢) .

وذهب بعض العلماء إلى أن مسلماً أشاعر من أبي نواس ، فقال عبد الصمد ابن المعدل ما جرى أبو نواس قط في ميدان مسلم إلا أن له من الشهرة والذكر ما ليس لمسلم ، وقال آخرون إنه نظيره » .

وعلى هذا خلا شعر مسلم من الإسفاف اللفظي حتى فيما قال محاجياً ، وأدى ذلك إلى سرعة انتشاره عند الخاصة دون العامة التي تستطييب بطبيعتها السهولة والبساطة والإسفاف ، فقد وقع العكس عند مسلم منذ نوح في إرضاء الخليفة والعلماء من حوله ، ولهذا جاء تقدمه واحترامه عند هؤلاء إيداناً بضيق مجال الشعبية أمامه ، على النقيض في ذلك من معاصره أبي نواس حين ازدادت شهرته عند الشعب لسهولة شعره المحبب إلى جمهوره ، ذلك أن مسلماً ظل محافظاً ، بل حريصاً على متانة ألفاظه ، وابتكر معانيه ، ووصف صوره ، وصوغها في أجمل زينة وجرس ، مما يكشف في نهاية الأمر عن مقدراته في هذا المضمون الفني .

(١) الأغاني : ١٩ / ٣١ (ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

(٢) الأغاني : ١٩ / ٥٣ .

أدرك القدماء - إذن - تدفق الحس الفنى فى شعره مسلم ، وما فى صوره من جهد وإبداع جعل بفضلهما على صور غيره من الشعراء ، كما فى قوله :

يَقُولُمَعَ الرُّمَحِ الدُّبَيْنَ قَامَةٌ
وَيَقْصُرُ عَنْهُ طُولُ كُلِّ نِجَادٍ

إذ يصفها المرزوقي بأنها أحسن من قول شاعر من أسلافه :

فَجَائَتْ بِهِ سِبْطَ الْعِظَامِ كَائِنَا
عِمَامَاتِهِ بَيْنَ الرِّجَالِ لِوَاءٌ
فِي جَمْلٍ - أى المرزوقي - صورة مسلم أحسن من صنعة ذلك الذى سبقه إليها ، وإن كان السابق أيضاً سليماً من العيب ^(١) . كما يفضلها على قول ابن عمار الأسى في نفس المعنى .

طَوِيلُ نِجَادِ السَّيْفِ يُصْبِحُ بَطْلَهُ
خَمِيصًا وَجَادِيهِ عَلَى الزَّادِ حَامِدٌ ^(٢)

وكأن الناقد هنا يقصد إبراز عنصر الجمال المطلق فى صورة مسلم ، وهى فى نظره أروع من كل الصور التى رسمها سابقه ، وшибه بذلك قول المرزباني عن مسلم « وهو شاعر مفارق ، مستخرج للطيف المعانى، يجعل المعانى بحلو الانفاس ، وهو أول من طلب البديع وأكثر منه وتبعد الشعراة فيه » ^(٣) .

ومشهور قول ابن المعتز فى مسلم وقد سبق عرضه من قبل ، حيث جعل منه مداحاً محسناً مجيداً مثلكما ، ويعتبره أول من وسع البديع وحشاً به شعره ، ويعد أكثر من ذلك فى تقديره صنعة مسلم ، فيذكر أن الرشيد كتب شعره بماء الذهب وكانت أول قصيدة له :

أَدِيرًا عَلَى الرَّيْاحِ لَا تَشْرَبَا قَبْلِي
وَلَا تَطْلُبَا مِنْ عَنْدِ قَاتَلَتِي ذَحْلِي

حيث يصفها بأنها « مشهورة سائرة عجيبة » ^(٤) ومما يستحسن له على أن شعره كله ديناج حسن لا يدفعه عن ذلك أحد قوله ^(٥) :

(١) المرزوقي . شرح ديوان الحماسة : ١ / ٢٧١ .

(٢) نفسه : ٣ / ٦٦٠

(٣) المرزباني ، مجمع الشعراء / ٣٧١

(٤) طلقات الشعراء / ١١٠

(٥) الديوان / ٣٣٢ .

فَلِينِي « وَسْمَاعِيلُ » يَوْمَ وَدَاعِيهِ
لَكَالْفِيمْدُ يَوْمَ الرَّقْعَ فَارَقَهُ النَّصْنَلُ
فَلَيْلَوَحْشِ يُدْنِيهَا مِنَ الْأَيْسِ الْمَعْنَلُ
ثُمَّ يَصْلِي الإِعْجَابُ غَايَتَهُ عِنْدَ ابْنِ الْمَعْتَزِ حِينَ تَضَطَّرُهُ دَهْشَتُهُ بِجَمَالِهَا إِلَى
إِفْرَادِهَا دُونَ كُلِّ شَعْرٍ ، مَعَ الاعْتَرَافِ بِأَنَّ كُلَّ شَعْرٍ دِبَابِجَ حَسَنٍ ، وَهُوَ يَسْتَمِرُ فِي
عَرْضِ مَا اسْتَجَادَهُ مِنْ صُورَهُ فَيَقُولُ : وَهُوَ الْقَاتِلُ فِي يَزِيدَ بْنَ مَزِيدٍ فِي قَصِيَّةِ لَهُ
جَيْدَةً طَوِيلَةً عَجِيبَةً :

مُوْفِ عَلَى مُهَاجِ فِي يَوْمِ ذِي رَهَجِ كَانَهُ أَجَلٌ يَسْعَى إِلَى أَمْلِ^(۱)
وَلَمْ يَقْفِي إِعْجَابُ النَّقَادِ بِمُسْلِمِ عِنْدَ حَدِ التَّخَصِّصِينِ فِي النَّقْدِ أَوِ الشِّعْرِ
وَالْأَدْبُرِ ، بَلْ امْتَدَ هَذَا الإِعْجَابُ إِلَى الْخَلْفَاءِ أَنْفُسِهِمْ ، وَمَعْرُوفُ مَا لَهُمْ أَيْضًا مِنْ
أَعْيُنِ نَاقِدَةٍ خَاصَّةٍ مِنْهُمْ مِنْ عُشُقِ الشِّعْرِ ، وَجَلَّهُمْ كَانُوا يَشْجُمُونَ الشِّعْرَاءَ يَقُولُونَ
الْأَصْفَهَانِيُّ « اجْتَمَعَ أَصْحَابُ الْمَأْمُونِ عَنْهُ يَوْمًا هَافَاضُوا فِي ذِكْرِ الشِّعْرِ وَالشِّعْرَاءِ ،
فَقَالَ لَهُ بَعْضُهُمْ : أَيْنَ أَنْتَ يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ مِنْ مُسْلِمِ بْنِ الْوَلِيدِ ۖ قَالَ : حَيْثُ يَقُولُ
مَاذَا ۖ قَالَ : حَيْثُ يَقُولُ وَقَدْ رَثَ رَجُلًا :

أَرَادُوا لِيُخْفِيُوا قَبَّرَهُ عَنْ عَدُوِهِ فَطَبِّيْبُ تُرَابِ الْقَبْرِ دَلَّ عَلَى الْقَبْرِ
وَحَيْثُ مَدِحَ رَجُلًا بِالشَّجَاعَةِ فَقَالَ :
يَجْحُودُ بِالنَّفْسِ إِذْ ضَنَّ الْجَوَادُ بِهَا وَالْجَوَادُ بِالنَّفْسِ أَقْصَى خَاتَمَةِ الْجُودِ
وَهُجَا رَجُلًا بِقَبْحِ الْوَجْهِ وَالْأَخْلَاقِ فَقَالَ :
فَبُحْتَ مَنَاظِرِهِ فَحَيْنَ خَبَرَهُ حَسَنَتْ مَنَاظِرِهِ لِقُبْيَةِ الْمَخْبَرِ
وَتَقَازَلَ فَقَالَ :
هَوَى بِجَدُّ وَحَبِّيْبِ يَلْعَبُ أَنْتَ لَقِيَ بَيْنَهُ مَا مُمَدِّبُ
فَقَالَ الْمَأْمُونُ : هَذَا أَشْعَرُ مِنْ خَضْتِمِ الْيَوْمِ فِي ذِكْرِهِ^(۲).

(۱) ابن المعتز . طبقات الشعراء / ۲۳۶

(۲) الأغاني : ۱۹ / ۲۴

وتمتد المسألة النقدية إلى الشاعر ذاته على نحو مما يروى عنه محمد بن يزيد المبرد أنه قال : « تلاحي مسلم بن الوليد وأبو نواس ، فقال مسلم : ما أعلم لك بيتنا يخلو من سقط ، فقال أبو نواس : اذكر بيتا . فقال بل أشد أنت أى بيت شئت ، فأنشده :

ذَكَرَ الصَّبُوحَ سُحْرَةٍ فَازْتَاحَا
وَأَمْلَأَ دِيكُ الصَّبَاحِ صِبَاحًا

فقال مسلم : قف عند هذا ، لم أملأ ديك الصباح ، وهو الذي يبشره بالصبور وهو الذي ارتاح إليه ، فقال أبو نواس : فانشدني أنت فأنشده :

عَاصَ الشَّبَابَ فَرَاحَ غَيْرَ مُفْنَدٍ وَاقَامَ بَيْنَ عَزِيمَةٍ وَتَجْلِدِ

فقال أبو نواس : نقضت ، ذكرت أنه راح ، والراح لا يكون إلا بالانتقال من مكان إلى مكان ، ثم قلت وأقام فجعلته متقلما مقينا في حال وهذا متناقض^(١) ويعلق المبرد على هذه الرواية بقوله « وكل البيتين صحيح ، ولكن من طلب عيبا وجده ، ومن طلب له مخرجا لم يفته » .

ولكن المسألة ليست على هذا الوجه إذا ما قورن ذلك بما أورده المرزايني في الموضع من « أن عبد الله السمرقندى الضمير الخارج من سيار على الخليفة المأمون - وكان راوية أدبيا - رأى مسلما في جرجان ، وهو يتولاها ، فتلقاءه مسلم في لهفة وشوق وحدثه في إلحاد عن أخبار بغداد ، وسأله عنما من الشعراء ، فأجابه يحدثه بأخبار أبي العتاهية وأبي نواس ، وروى له من أشعارهما فوجد مسلم في كل شعر منهما موضع للنقد ، وبين مأخذته عليهما »^(٢) . فهذا الخبر يدلنا على أن مسلما ظل طويلا يفكر في بغداد ، وفي الشعراء بها أو يحن إلى ما يجري فيها وقد بعد عنها ، وهو يكتشف عن قدرته النقدية على فحص أشعار الآخرين وفهمها والوقوف عليها من خلال نظرات ثاقبة مميزة ، يمنعه من إظهارها أحيانا مجاملته لآخرين ، فيضيق نفسه في منزلة تلك منزلتهم فنيها .

يروى أبو الفرج عن دعبل بن على قال : كان أبو نواس يسألني أن أجمع بينه

(١) العمدة : ٢ / ٢٣٣

(٢) الموضع / ٢٥٩

وبين مسلم بن الوليد ، وكان مسلم يسألني أن جمع بيته وبين أبي نواس ، وكان أبو نواس إذا حضر تخلف مسلم ، وإذا حضر مسلم تخلف أبو نواس ، إلى أن أجتمعا ، فأنشده أبو نواس :

أَجَارَةَ بَيْتَنَا أَبُوكِ عَيْوَرٍ وَمَيْسُورٍ مَا يُرْجَى لَدَيْكِ عَسِيرٌ

وأنشده مسلم :

لِلَّهِ مِنْ هاشِمٍ فِي أَرْضِهِ جَبَيلٌ وَأَنْتَ وَابْنُكَ رُكَنَا ذَلِكَ الْجَبَيلُ

فقلت لأبي نواس : كيف رأيت مسلما ؟ فقال : هوأشعر الناس بعدي .

وسألت مسلما وقلت : كيف رأيت أبي نواس ؟ فقال : هوأشعر الناس وأنا بعده «^(١)».

والشاهد من كل هذا أن من النقاد من وقف سندًا للمجهد الفنى لمسلم فى محاولاتة الفنية وإبداعه وتصویره ، كما وقف معه فى ذلك بعض الخلفاء والأمراء والشعراء ، فاستجادوا شعره ، وأفاضوا فى تقريره والإعجاب به ، وخاصة ابن المعذى الشاعر الناقد ، والخليفة المأمون ، كما أنه لم يحرم هو نفسه من بعض الأخبار التي تبرز موقفه النقدي ، مما يكشف عن تأثيره فى صنعته وتتقىحه فيها ، ليبرز بذلك أقرانه ، خاصة حين يوقفهم على مواطن الضعف فى صورهم وشعره ، وبالتالي يدرك قيمة صوره وقصائده ، ويسجل صمودها أمام تقادم ومحاجاتهم وملحاظتهم هكان « أحد الذين يجيدون قرير الشعر وتحبير الكلام » ^(٢) مما جعل حاشية الرشيد « تزين له بشعر مسلم بن الوليد ، وأن الخليفة استمع إلى النقاد وأطاع حكمهم ف婢 الشاعر وأكرمه ، وهذا البر والإكرام بلغا حداً أدهش النقاد ، فعجبوا للأموال التي كان ينالها » ^(٣) .

من هنا كان موقفه الفنى واضحًا عند جميع ثلات عصره وطبقات نقاده ، ولم يعد هو نفسه أن يسمى بتصنيب بارز فى النقد .

(١) الألغاني : ٥٢ / ١٩

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين : ١ / ٥٢ . (الطبعة الثانية - المكتبة التجارية ١٩٣٢) .

(٣) الجهشيارى . الوزراء والكتاب / ١٩٣

والمعروف في تيار النقد العربي القديم أن أكثر الذين كانوا يتعصبون للقدماء ، ولا يكادون يقررون بإحسان المحدث ، هم النحويون واللغويون ، فكانت لهم نظرتهم الخاصة إلى الطبيعة النوعية للشعر ، وقد عكست هذه النظرة تأثراً بهم بالنبع الذي استقوا منه مادتهم ، حيث أخذوها عن فصحاء العرب ، وسكان البداية ، وشغلوا أنفسهم بجمع الشعر الجاهلي والإسلامي ، فحفظوه ، وألقوه ، ومرنوا عليه ، فأور في أدواههم « لم يحصل النقاد اللغويون كثيراً بأذواق المحدثين ثم هم كانوا مقتعمين بأن اللغة العربية لغة صحراوية تزدهر في البداية وتكمل بالجية العربية ، وأن الإقامة في الحضرة تفسد الملكة وتقصص البيان وتجلب اللحن ، وكانت لديهم براهين على ذلك مما شاب البيان العربي منذ خروج العرب من شبه الجزيرة ، وهذا الشعر المحدث وليد الحضارة ولا يمكن أن يتمشى في كل شيء مع الروح العربية ، ولا مع الصياغة العربية كما لا يمكن أن يخلو من اللحن في إعراب واشتقاق ، أو وزن ، أضاف إلى ذلك أمراً مهماً جداً لديهم ، هو حاجتهم إلى الشاهد في تدوين وقلة ثقفهم بما يأتى به المحدثون ، وقد مات أبو عمرو بن العلاء قبل أن يتحدد شعر المحدثين ، وتتضح خصائصه ، كما هي عند أبي نواس ومسلم ، وظل اللغويون على تجاهلهم له واذرائهم إياه »^(١) .

ولم يكن بالنسبة لمسلم استحساناً للصور أو القصائد بشكل مطلق ، ومن غير المعقول أن نطلب هذا بالنسبة لأى شاعر ، ولكن من وجهة نظر موضوعية نقدية يبدو من الطبيعي أن تهاجم بعض صور مسلم ، وبعض أبياته حين خرج فيها بالألفاظ إلى حد التلاعيب والعبث مما قد لا يرضي ذوق النقاد أو جمهور المتلقين بوجه عام .

ولعل البيت الذي أثار النقد حول مسلم هو قوله :

سُلْتَ فَسُلْتَ ثُمَّ سُلْ سَلِيلُهَا قَاتَ سَلِيلُ سَلِيلِهَا مَسْلُولًا

حيث قال فيه ابن سنان الخفاجي : « لو لا أن هذا البيت مروي لمسلم ،

(١) طه إبراهيم . تاريخ النقد الأدبي عند العرب / ١٠٥ .

وموجود في ديوانه لكنه أقطع أن قائله أبعد الناس ذهنا ، وأقلهم فهمًا ، ومما لا يعد في عقلاء العامة فضلاً عن عقلاء الخاصة «^(١)».

وشتى آخر هام غير هذا البيت دفع النقاد إلى لوم مسلم ، فقد ذكر كثير منهم أن مسلماً أفسد الشعر بإدخاله فن البديع ، ولكن هذه النظرة النقدية حين هاجمت قبيح مسلم - من وجهاً نظر أصحابها - لا تتصد طويلاً أمام نقاضها التي أحلت على أن مسلماً «شاعر مفلق مستخرج للطيف المعانى بحلو الأنفاظ ، وهو أول من طلب البديع ، وأكثر منه وتبصره الشعراء فيه» «^(٢)». وهو - فيما زعموا - «أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقب هذا الجنس البديع والطيف ، وتبصره فيه جماعة وأشهرهم فيه أبو تمام الطائي ، فإنه جعل شعره كله مذهبًا واحداً فيه ، ومسلم كان متصرفاً في شعره» «^(٣)».

ولقد راح أصحاب هذه النظرة يعذّدون من صوره وأشعاره ما يؤكّد وجاهة نظرهم ، ولوه من ذلك عند المرزباني «^(٤)» :

حَسْبِيْ بِمَا أَدْتِ الْأَيَامُ تَجْرِيْهُ
دَلَّتْ عَلَى عَيْبِهَا الدُّنْيَا وَصَدَّقَهَا
وَقُولُهُ :
تَعَزَّ فَقَدْ ماتَ الْهَوَى وَانْقَضَتِ الْجَهَلُ
وَقُولُهُ فِي يَزِيدَ :
سَكَّ الْخَلِيلُ سَيْفًا مِنْ «بَئْرَ مَطَرٍ»
كَالدَّهْرِ لَا يَتَنَشَّى عَمَّا يَهُمُّ بِهِ

(١) سر الفصاحة / ٩٦

(٢) المرزباني . معجم الشعراء / ٢٧٧

(٣) الأغانى : ١٩ / ٣١ (ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

(٤) معجم الشعراء / ٢٧٨ . والديوان صفحات / ١٢٠، ١٢٢، ٢٦٠، ٦٣، ٣٣١، ٣٣٤ .

وقوله في المأمون :

وَاللَّهِ لَوْلَمْ يَعْقِدُوا لَكَ عَهْدَهَا
أَعْمَيَا الْبَرِّيَّةَ أَنْ تُصِيبَ سِوَاكًا
يَعْدُو عَدُوُكَ خَائِفًا قَابِدًا رَازِي
وَقُولَهُ يَهْجُو دُعَبْلَا وَهُوَ مِنْ أَعْيَانِ أَشْعَارِ الْمُحَدِّثِينَ فِي الْهَجَاءِ :

أَمَّا الْهَجَاءُ فَدَقَّ عِرْضُكَ دُونَهُ
وَالْمَدْحُ عَنْكَ كَمَا عَلِمْتَ جَلِيلُ
فَادَهَبَ فَأَنْتَ طَلِيقٌ عِرْضُكَ إِنَّهُ
عِرْضٌ عَزَّزْتَ بِهِ وَأَنْتَ ذَبِيلٌ

ويتبين صاحب الموشح أيضاً أخباره فيروى أنه « اجتمع معه أبو نواس في مجلس فتلاحيها على نبيذ ، فقال مسلم لأبي نواس : والله ما تحسن الأوصاف ، فقال : لا والله ما أحسن أن أقول :

سُلْتَ فَسُلْتَ ثُمَّ سُلْ سَلِيلَهَا
فَأَتَى سَلِيلُ سَلِيلِهَا مَسْلُولًا
فقال أبو نواس : والله لو رجمت الناس في الطرق لكان أحسن من هذا ^(١) .

وقال : كنا عن مسلم في المسجد ، وهو يملأ على وعلى عدة معنى القصيدة الدالية :

« لَأَتَدْعُ بِ الشَّوْقِ إِنِّي عَيْزُ مَعْمُودٍ »

إذ أقبل أبو نواس فاستشرف له القوم ، فرفقه مسلم في المجلس ، فلم يفعل أبو نواس وقطع مسلم الإملاء ، ثم أقبل عليه يسأله أن ينشده من شعره ، وأبو نواس يأبى ذلك ، ثم سأله أن يبتدىء القصيدة من أولها ففعل إلى أن انتهى إلى قوله : « رَأَى الْمُهَلَّبَ أَوْ بَأْسَ الْأَيَازِيدِ ». فقال مسلم : ما سبقني إلى جمع « بَيْزِيدَ » أحد ، فقال له أبو نواس : من هاهنا وهمت ، فاستشاط مسلم لذلك ^(٢) .

فمن هذه الروايات يبرز الموقف النبدي لمسلم في ملاماته لأبي نواس ، وهو يظهر دائماً في موقف البادي بالنقد ، وربما كان ذلك رد فعل لاعتراضه بشعره

(١) المرزيانى : الموشح . ٢٨٩

(٢) المرزيانى . الموشح / ٢٩٠

وخاصية بتجديده في البديع ، واقتاعه بصدى الجهد الفني الذي ضمنه صوره ، فكانه يطمح إلى عدم مقدرة من ينافسه أو ينافسه في مثل هذه الصور ، وإن اعترف في بعض الروايات بأنه أشعر الناس بعد النواسي ، فإن هذا قد يرد إلى افتعال روح التواضع في موقفه مع منافسه .

وقد عد بعض النقاد مسلماً من أولئك الشعراء الذين خرجوا على عمود الشعر العربي ، ولم يتعد هذا العمود - هي حقيقة أمره - الخروج على الاستعمالات اللغوية التي لم تستعمل عند من يعتد بجريتهم ، والعربية المعتمدة في هذا الباب «عربة الجاهليين والصدر الأول من المصر الإسلامي» ، وقد حدد بعضهم فترة الصدر الأول الإسلامي بحدود دقة تأدخل فيها طائفة الشعراء من يستشهد باشعارهم ، وأخرج طائفة أخرى لم تسلم لها هذه الميزة ، والذي يلاحظ على هؤلاء النقاد أن أغلبهم علماء لغة ، ومن أجل ذلك لم يتوجه نقادهم إلا إلى الاستعمال اللغوي ، مما خرج عن القوالب المعهودة عذ زيفاً مما ابتدعه المحدثون^(١) .

ولم يكن لعلماء اللغة وعلماء النحو بصر نافذ بالشعر ونقد ، ولكنهم باشروا هذا الفن ، فقتربوا على النظر في الاستعمالات اللغوية ، وانصراف اللفظ إلى معنى دون غيره ، ولم يكن القول بفكرة تبدل المعانى والدلالات وتطور ذلك تبعاً للدلالات ، وتتطور ذلك تبعاً للزمان والمكان مهماً عندهم ، على أن هؤلاء الشعراء المحدثون ما كانوا ليأتوا بأقوال هؤلاء ، فقد روى «أن عبيد الله بن عبد الله بن طاهر سأله البحترى عن مسلم بن الوليد وأبي نواس أيهما أشعر فقال : ليس هنا من شأن ثعلب وذويه من المتعاطفين لعلم الشعر دون عمله ، إنما يعلم ذلك من رفع في سلك طريق الشعر إلى مضائقه ، وانتهى إلى ضروراته»^(٢) .

ولم يكن تأثر مسلم بغيره من الشعراء أمراً خارجاً عن طبيعة الفن ، إذ يذكر صاحب الأغاني أنه «أحيا مذهب شعراء بنى أمية في مهاجاته قنبرا الشاعر»^(٣) . وهذا اعتراف بحقه في الاتكاء على التراث ، وقدرته على أن يستغل من شرائمه

(١) د. إبراهيم السامرائي . لغة الشعر بين جيلين / ١٢٢ .

(٢) دلائل الإعجاز / ١٨٣

(٣) الأغاني : ٢ / ٩ - ١٢ .

الفنية ما استطاع، ونفى خروجه على روح الشعر العربي ، بل تأكيد تشبيه بها في
صياغاته الجمالية .

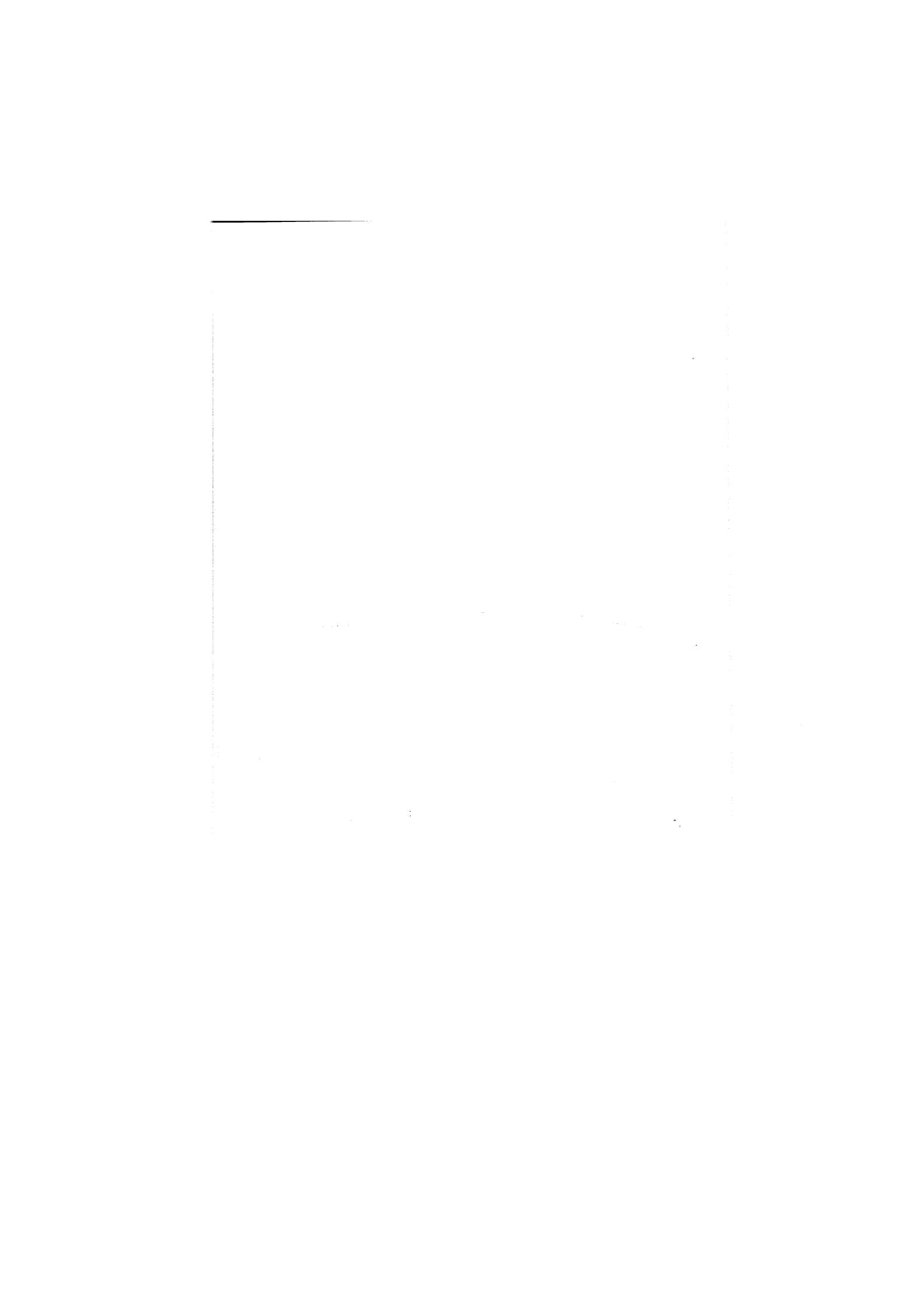
ويقول عنه الآمدي في الموازنة :^(١) (إن أبا تمام سلك طريقه في البديع ،
فاضمحل بها شعر العرب) ، كما قال العسكري في الصناعتين :^(٢) (إنه جار على
ويترة واحدة لا يتغير عنها) .

ويعده ابن رشيق من أشهر أسماء المولدين ، ويدرجه ضمن طبقة أبي نواس
والعباس بن الأحنف^(٣) ، وحين يعاود الحديث عن صنعته وموقفه بين طبقته
وسابقيه يقول « وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء فاحكمه
ثم أتى الآخر فنقشه وزينه ، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن ، والمقدرة ظاهرة
على ذلك وإن خشن »^(٤) .

وهي في مجملها أقوال تتعلق بصبح الاستحسان أو الاستهجان لشعر مسلم ،
وتبرز من خلالها حقيقته ، كما ظهرت على صفحات النقد القديم ، وأطراف من
النقد الحديث ، وتظل المسألة بعد ذلك في حاجة إلى مزيد من التخصيص ، أعني
من منظور القدماء للصورة الفنية عنده ، ومدى إدراكهم لطبيعتها
وتوظيفها في شعره .

* * *

(١) الموازنة / ٥٥
(٢) الصناعتين / ١٧
(٣) المعدة : ٦٤ / ١
(٤) المصدر السابق : ٥٧ / ١



(ب) مفهوم القدماء لطبيعة صوره

يجب على دارس الأدب - خاصة في مجال استغراقه في النقد الأدبي - أن يشير إلى أن إصدار أى حكم نقدى على شاعر لا يحسن أن يصدره من منظور لغوى أو نحوى إلا إذا توافرت له الحاسة الأدبية ، ويجب أن تمنح هذه الفرصة وذلك الموقف لأديب أو ناقد يمتلك أدواته المتعددة بما فيها من عناصر الموضوعية والحس الأدبي ، وحسن التذوق الفنى للعمل الذى يضعه شرائج بين يديه ، فهى أدوات ضرورية لمساعدة الناقد على تذوق الشعر ، وتقدير الشاعرية، بما يجعل حكمه أقرب إلى الصواب .

وللأدب - كما هو معروف - مهمته الحيوية التى يقوم بها فى المجتمع ، وقد سبق استعراض بعض من تلك الاعتبارات الاجتماعية التى يمكن للشاعر أن يوظف صورته من خلالها ، وفي نفس الوقت الذى لا يفقد فيه المتعة الجمالية التى تعطى الصورة وزنها الأدبي ، حين تبعث فى المتلقى الإحساس بروح الفن وروعته وبهائه ورونقه .

و قبل رؤيتنا لموقف النقد القديم فيما يتصل بالحكم على طبيعة الصورة الشعرية بصفة عامة ، ثم على صورة مسلم بصفة خاصة يمكن أن نخرج قليلا على دروب هذا النقد الذى توطد واستقر لدى أصحاب الطبقات الأولى من اللغويين ، وتشعبت بحوثه لديهم وتتنوعت حقوله ، وعرفت له مقاييس وأصول ومجالات ، وظاهر جدا أنه ليس نقد السليقة والفطرة ، بل نقد «المدارسة الكثيرة التى تبني على العلم ، وأن هؤلاء اللغويين كانوا يفلقون العربية تقليقا ، وأنهم وقفوا تماما على خصائص الشعر العربى ، وعلى ما طرأ على الشعر العربى إلى أواخر العصر الإسلامى ، وإلى أن انتهت بهم الحياة ، بل لم يفethم فهم حقيقة الأدب ، وأنه تصوير

لخبايا النفس ولواعجها ، وأن تلك مهمته ، وأن تلك المهمة حرفة طلقة لا تتقييد بأوضاع ، عرّفوا أن مهمته هي الإفصاح عن النفس الحساسة ، فيجب أن يكون موضوعه روحيا ساما ، ويجب أن يتطور تناحية من نواحي الإنسان ، وما التكسب بالشعر إذن ؟ وما المديح ؟ ذلك إفساد للشعر وانحراف به عن خايتها ، وذلك ما عابه أبو عمرو بن العلاء على النابغة وعابه غير أبي عمرو على الأعشى ، وكما فطنوا إلى أن مهمة الأدب روحية لا مادية فطنوا إلى أنه يجب أن يصور تلك الروح من غير أن يتأثر بما في الجماعات من قيود ، فطنوا إلى أنه لا صلة بين الأدب والأخلاق »^(١) .

ومن هنا تنتفي صحة المقوله التي نادى بها الدكتور خفاجي بضرورة عدم تحكيم لفوي أو نحوه في شأن شاعر من الشعراء بشكل مطلق^(٢) ، ذلك أن في هذا حجرًا على طبقة معينة ينسى فيها أن التحوى أو اللغو قد يملك من الذوق الأدبي ما يساعده على الإجاده في نقد الشعر وتذوق جماليات صياغته وصوره .

ونظرة عامة إلى تاريخ الشعر العربي يخلص منها الدارس أثداء جولته في أي من شرائحه ، إلى أن الطابع الغالب عليه هو الوضوح ، وهذا هو عموده الأساسي الذي يحاول من خلاله رؤية الأشياء وتفهمها .

ونظرة خاصة إلى طبيعة النقد العربي أيام الشعراء المحدثين في العصر العباسي قد تكشف عن طريقة النقاد العرب في تحليل النصوص الأدبية ، وتذوق الشعر ، مما لم يعدموا فيما الذوق الجمالي خاصة حين دققوا في المعانى والأغراض الشعرية . ومن باب أولى في الصورة الشعرية في أشكالها البلاغية ، وذلك ما اتّخذ عندهم أداة للمفاضلة بين الشعراء ، فجاء نقادهم يقلب عليهم طابع الذاتية في جملته ، فيتحكم فيه ذوق الناقد ، ومن هنا يأتي اختلاف الحكم الفنى على الشاعر الواحد في القصيدة الواحدة ، باختلاف الناقد ذاته ، ولم يزل الشاعر المبرز عند النقاد هو من يثبت تقوقه في أكثر الأغراض الشعرية ، محاولا الإجاده

(١) د. طه إبراهيم . تاريخ النقد الأدبي عند العرب / ٧٣ - ٧٤ .
(٢) انظر أعمال الشعر الجاهلي ١٤٠ .

فيها عن طريق التصوير . فلم يكن الناقد العربي يغافل عن فكرة التصوير ، بل حين وضحت أمامه أبعادها راح يفسرها فنيا ، ويحدد أبعادها بلاغيا ، فأطلق أحكامه فيما يتعلق باللغة المجازية وصلتها بواقع الشاعر ، وكيف ينافس بواسطتها هذا الواقع، حين يظهره أجمل من حقيقته ، وأكثر تميضا وتحسينا مما هو عليه .

وقد رفع عبد القاهر من شأن الصورة الشعرية حين جعلها أساسا للجمال الفنى الذى يبدعه الشاعر ، فنيستحق به المعنى ، حتى ولو كان هذا المعنى مكررا مشتركا ، وذلك لأنه قد أتى به - كما يقول عبد القاهر - « من طريق الخلابة فى مسلك السحر ، ومنذهب التخييل ، فصار لذلك غريب الشكل ، بديع الفن ، منيع الجانب لا يدين لكل أحد »^(١) .

ولم يقف الأمر بعد القاهر عند حد التبة إلى الصورة الشعرية فى ذاته ، بل امتد إلى حد إدراك تأثير التصوير الفنى الذى يبدع به الشاعر المعنى هىقول : « فالاحتفال والصنعة فى التصويرات تروض السامعين وتروعهم ، والتخييلات تهز المدودحين وتحركهم ، وتنعم فعلا شبها بما يقع فى نفس الناظر إلى التصوير التى يشكلها الحذاق بالتخفيط والنقوش ، أو بالتحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتؤنق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويفشاهها ضرب من الفتنة لا يذكر مكانه ولا يخفى شأنه »^(٢) .

وبإدراك عبد القاهر لهذا التأثير النفسي الذى يحدثه التصوير الفنى للمعنى المشترك يصل تقسيم النقاد للمعنى إلى غايتها ، ويعرف على وجه التحديد المعنى المشترك بين الناس مما لا يجوز ادعاء السرقة فيه ، والمعنى المبتدع الخاص الذى ينحصر فيه ادعاء السرقة » وليس كل الشعر يختار ويعحفظ على جودة اللفظ والمعنى ، ولكنه قد يختار ويعحفظ على أسباب منها الإصابة فى التشبيه ، وقد يحفظ ويختار على خفة الروى ، وقد يختار ويعحفظ لأنه غريب فى معناه »^(٣) .

وهذه كلها مسائل ترتبط - فى جوهرها - بتأثير الصورة ، فإذا كان الشعر

(١) نسخة المصدر / ٣٨٩ .

(٢) أسرار البلاغة / ٤٨٨ .

(٣) أسرار البلاغة / ٨٧ .

جيداً محكم الصنعة ، لم يعد ثمة خفاء في فهم معانيه خاصة عند أصحاب الإحساس الأدبي ، الذين لا يصعب عليهم إدراك معاناة الشاعر من طول التفكير وشدة التأمل ، وكثرة الضرورات وحذف ما ليس بذاته قيمة في المعانى وزيادة ما تحتاج إليه .

على أن الانطلاق من هذا الحكم يوجب استثناء بعض محاولات الشاعر للتعقيد في شعره ، لأن يأتي بالبيت مقرضاً غير جاره ومضموماً إلى غير لقنه ولذلك قال عمرو بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ، قال : وبم ذلك ؟ فقال : لأنني أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه ، والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر ، واقتصر على القوافي ، وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافية ، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشى الفريزة وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يترجز^(١) .

ففي معرض استحسان المعانى لم يخف على الناقد العربى استحسان الصورة أيضاً ، فيذكر العسكري وجوه عيوب المعانى وفسادها ، كالخطأ والاضطراب وعدمإصابة الوصف أو التشبيه ومخالفة العرف ، والتقصير عن بلوغ مبلغ غيره في الإحسان وما أشبه ذلك ، فهو يجري في ذلك على متواقيداً في تحديد مسالك معينة للشعراء في معالجة أغراضهم الرئيسية .

ولقد كانت نظرة القدماء - كما هو معروف - إلى الصورة عموماً تقتصر على الصور الجزئية ، فلم يتناولوا - إلا نادراً - وحدة القصيدة أو الصورة الكلية الشاملة ، واقتصرت في معظم حكمائهم على الآيات المفردة ، بل ذهب كثير منهم إلى اتخاذ البيت الواحد أو مجموعة الأبيات مبرراً لإطلاق الحكم بتفضيله شاعراً على غيره . وعلى أية حال فقد ارتبط نقدمهم بطبيعة القصيدة العربية في شكلها النمطي التقليدي الذي اعتمد على تعدد الموضوعات ، وافتقد الوحدة الموضوعية والوحدة المضبوطة على الأقل من خلال أحکامهم ، فقد كانت القصيدة تبدأ بالطلع التقليدي في النسيب ، أو بكاء الأطلال ، ورسوم الديار ، ثم وصف الرحلة ، وبعدها حسن

(١) ابن قتيبة . الشعر والشعراء . ج : ٨٩ / ٩٠

التخلص إلى الغرض الرئيسي الذي يقف الشاعر فيه طويلاً محاولاً الإكثار من الصور الجزئية بين تشبيهات واستعارات وكتابات ، ولعل هذا مما حدا ببعض المستشرقين إلى القول باعتماد الشعر العربي دائماً على نوع من التعبير والمهارة في سبك الألفاظ واستعمال الصور البينية .

ونعود إلى حملة عبد القاهر على الإفراط في البديع ، حين قرر « أن في كلام المتأخرين كلاماً حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم في البديع إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم ، ويقول ليبيبن ، وبخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناه في عميماء ، وأن يوقع السامع من طلبه خبط عشواء ، وربما طمس بكثرة ما يتتكلفه على المعنى وأفسده ، كما يشغل العروض بأصناف الحلى حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها »^(١) .

وأساس حملته هنا أنه يخشى جنائية جمال الهيئة على المعنى ، فتعمد وبالا على الصورة كلها لفظاً ومعنى ، كما تعمد أشتات الحلى تلقاً على الحستاء إذا كانت ثقيلة وتجاوزت الحد المقبول .

من هنا كان حوار عبد القاهر مع أصحاب اللفظ والمعنى ، وكذا كانت حملته على الإفراط في البديع مما يقرب من مفاهيمنا الحديثة من أن الأدب ليس فكرة فقط ، ولكنه فكرة وشعور معاً ، فإذا كانت الفكرة مبادحة ، لأنها تعرض للناس عن طريق الإلهام أو المعرفة ، أو عن طريق البيئة والجماعة ، فالتصوير خيال ، وهو يتاثر بالمزاج الفردي أكثر مما يتاثر بالصور المحسنة التي يستمدتها ، والخيال المبتكر لصاحبته دخل كبير في تكوينه ، كذلك العاطفة تتصرف بالذاتية والفردية ، فإذا أخذ الشاعر المعنى فصورة تصويراً مغايراً للتصوير الأول فهو أحق به من صاحبه^(٢) .

وقد تتبه بعض النقاد العرب القدماء إلى دور المعنى وأهميته من خلال التصوير الشعري ، رفضاً بذلك لفكرة التعصب التي انتشرت عند فئة من نقاد

(١) أسرار البلاغة / ٦ .

(٢) د. إبراهيم سلامة . بلاغة أرسطو بين العرب واليونان / ٣٤٦ .

العصر فيقول صاحب الوساطة : « وما أكثر من ترى وتسمع من حفاظ اللغة ، ومن جلة الرواة من يلهم بعيوب المتأخررين ، فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده ، ويعجب منه ويختاره ، فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذب نفسه ونقض قوله ، ورأى تلك الفضاضة أهون محملا وأقل مرزاً من تسليم فضيلة لمحدث ، والإقرار بالإحسان لمولد »^(٢) .

ومن هنا تتبه الناقد القديم إلى قدرة الشاعر الإبداعية على خلق الصورة ، وإمكانية الابتكار فيها ، مدركًا بذلك حقيقة التفاوت البلاغي بين الصور ، سواء ما يكتفى منها بعالم الحس الظاهر أو ما يغوص منها إلى أعماق النفس وأبعاد التجربة .

من هذا الاعتراف بالإبداع والابتكار ومحور كل منهما تظهر حقيقة تجديد المحدثين ، حين حاولوا أن يجعلوا من الشعر صورة تعكس ظروف العصر وواقع الحضارة ، فجددوا وأجادوا ، وسارت عندهم روح التحدى ، فتصدت لتيار اللغويين الذين كانوا « أنصار القدماء ، والشعراء الذين يحتذون القدماء لم يحاسبوهم على أنهم وفقوأوا أو أخفقوا ، ولم يجادلوهم في كيف يكون الشعر صورة للعصر ، ولم ينافقوهم في أصل الفن الشعري ، وقد يتلخص طعن القدماء على المحدثين في أمور ترجع إلى الصياغة ، وإلى المناحي القديمية التي أدخل بها المحدثون ، وفيهم يتلخص طعن المحدثين على القدماء ؟ هي أن الشعر يجب أن يصور الحياة التي يحياها الشعراء ، وأن طرق القدماء ومناجيهم لا تنهض بهذا التصوير ، ولا ينكر أحد أن الشعر يجب أن يكون صدى للمجتمع ، فالجهة منفكة كما يقول المناطقة والخصوصية قائمة على غير أصل م حد ، ولو وجد المحدثون خصوصاً فنيين حقاً لأنحصر الخلاف في كيف يكون الشعر تقسيراً للحياة ، وهل أخطأ المجددون أو أصابوا يكاد النقد الأدبي عند العرب يكون سليباً ، فلم يحدث حدثاً في الأدب ، ولم يؤثر يوماً في الشعراء ، وكل ما جد في المذاهب والتعبيرات الوصفية كان منشأه الأدباء أنفسهم والحلبات التي كانت تجتمع على مذهب واحد »^(٢) .

(١) القاضي الجرجاني . الوساطة : ٥٠ / ١ .

(٢) طه إبراهيم . تاريخ النقد الأدبي عند العرب / ١١١ - ١١٢ .

ولقد كان تبيه بعض النقاد القدماء إلى دوافع الشعر ، وبالتالي دوافع التصوير لدى الشاعر ، أمرا له أهميته في تطور النقد العربي ، يقول ابن قتيبة : « وللشعر دوافع تحت البطء ، وتبعد المتكلف منها الطمع ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب ، وقيل للحظيّة : أى الناس أشعر ؟ فآخر لسانا دقيقا كأنه لسان حية فقال : هذا إذا طمع ، وقال أحمد بن يوسف الكاتب لأبي يعقوب الخريمي : مدائحك لمحمد بن منصور بن زياد يعني كاتب البرامكة أشعر من مراثيك فيه وأجود ؟ فقال : كنا يومئذ نعمل على الرجاء ، ونحن اليوم نعمل على الوفاء . وبينهما بون بعيد . وقيل لكتير : يا أبي صخر كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر ؟ قال : أطوف في الرياح المخلية والرياح المعشبة فيسهل على أرصنّه ويسرع إلى أحسنّه ، ويقال أيضا إنه لم يستدعي شارد الشعر بمثل الماء الجارى والشرف العالى والمكان الخضر الخالى » .

وللشعر تارات يبعد فيها قريبه ويستصعب فيها رّيه ، وكذلك الكلام المنتشر في الرسائل والمقامات فقد يتعدّر على الكاتب الأدب وعلى البلبل الخطيب ولا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم ، وللشعر أوقات يسرع فيها أطيه ويسمح فيها أبيه منها أول الليل قبل تفشي الكرى ، ومنها صدر النهار قبل الغداء ، ومنها يوم شرب الدواء ، ومنها الخلوة في الجبس والمسير ، وهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتاب (١) .

وكأن ابن قتيبة بذلك يحاول حصر الحالات النفسية أو التجارب الشعرية التي يمكن للشاعر أن ينطق بالشعر من جراء تأثيرها ، وهنا يبدع انطلاقا من إحداها عمله الفني ويجيد تصويره الشعري ، وكان معاناة الموقف عنده أمر لا بد منه للشاعر ، لكن يعيش التجربة الواقعية مدركًا أبعاد الموقف الاجتماعي ، وعندئذ تتطلّق صوره معبرة عن كل ذلك .

ولكن بعض النقاد ألحوا على الجانب الشكلي التصويري أكثر العاحهم على الجوانب الذاتية التعبيرية . وتاتي نظرتهم أحيانا إلى الصياغة الشعرية على أنها

(١) الشعر والشعراء ١ / ٧٨ - ٨١ .

ضرب من تخير الألفاظ فتجمد الشعر عند حدود هذا التقى الشكل ، وببقى الشاعر تبعاً لذلك أسير اللغة وقوالبها، يقدم ويؤخر ويصل ويفصل حتى تبدو بشكل رائق، وبذلك يبقى قابعاً في ظلال المعانى المتداولة المعرفة، أما أن يبصر الشاعر أفقاً أعلى من أفقه، أو يلمح روئى وعلاقات يعز على غيره رؤيتها فذلك ما لم يدركه هؤلاء ، فموضعهم ذلك الموقف الإمام عبد القادر الجرجانى الذى كان أبعد نظراً فى تقسيمه المعانى إلى عقلية وتخيلية، وتبينه أن المعانى التخيلية، هي ميدان السبق ومجال التفوق .

وهكذا آمن النقد العربى باستمرار الفصل الصارم بين اللفظ والمعنى وظل النقاد إذا تحدثوا عن الشعر أخضعوه لهذه القسمة، ولابن قتيبة فى هذا المضمار اتجاه يشبه اتجاه الامدى فى التركيز على الشكل اللغوى الخارجى للقصيدة . ومنذ عهد مبكر حاول ابن قتيبة أن يحصر نقد الشعر من هذه الزاوية فى أربعة أوجه يبدو فيها اعتماده على المنطق واضحاً ، فرأى أن البيت أو المقطوعة تجاء تحت الاعتبارات الآتية « لفظ قاصر ومعنى جيد ، لفظ جيد ومعنى تافه ، لفظ قاصر ومعنى جيد ، لفظ جيد ومعنى قاصر » والحالة الأولى هي التي يطمح إليها الشاعر الحق ، وأما الحالات الثلاث الأخرى فهي معيبة في ناحية ، والأخيرة في كلتا الناحيتين .

واستمر النقاد يرددون القول بهذه النظرية ، تلك التي أوجزها الجاحظ بأسلوبه الرائق فى أن المعانى « مطروحة فى الطريق يعرفها البدوى والحضرى والعربى والمعجمى » ويبقى للشعراء الفضل فى كيفية صياغتها ، ولم يكن مفهوماً من ذلك أن يتحول الشعر إلى ضرب من الصيغ ، أو جنس من التصوير ، ليصبح كله ماء ورنتقا دون الأداء الكامل للمعنى التى هي ملكية مشاعة للشعراء جمياً ، ولم يفصل فى المعركة البلاغية فى التفريق أو التوفيق بين الشكل والمضمون ، أو اللفظ والمعنى إلا عبد القاهر حين اهتدى إلى مقياس فنى . يعتمد عليه فى التمييز بين أساليب الكلام ، رجوعاً بذلك إلى الصيغة والتركيب ، أو المادة والمضمون مما فرقنا الآراء التى فصلت بينهما ، وإنفرد بإدراك العلاقة بينهما ، فيما سماه بالنظم

تارة وبالتأليف تارة أخرى ، ولم يرد بذلك إلا الصورة « إنك لا تجد سجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاءه ، وساق نحوه تجده لا تبتغي له بدلا ولا تجد عنه حولا ، ومن هنا كان أحلى تعجيز تسممه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه أو ما هو لحسن ملامته - وإن كان مطلوبا - بهذه المنزلة وفي هذه الصورة »^(١) .

وتعد مشكلة المحدثين ولidea تجديد عصرهم وما أياحه لهم من تحرر « أن تصوير الحياة العامة يحتاج إلى الألوان الكثيرة ، وربما دخل فيها أقبح الألوان ، فكان أحسن شيء لوقوعه على المناسبة بين الألوان الأخرى ، على أن المحدثين قد خالفوا العرب في كثير من الشعر إلى ما هو أليق وأمس بأزمانهم ، ولكن ذلك إنما كان من تأثير العصور عليهم ضرورة ، ولم يتجاوزوا به التشبّه والأوصاف ، أما فنون الشعر فبقيت على ما تركها العرب إلا ما كان من التصرّف القليل في بعضها »^(٢) .

ففي صور القدماء قد نقع مباشرة على الدلالة الشعرية التي تحملها دون تكلف في الصنعة ، أو حاجة إلى التفسير والتأنويل ، لأنها تعتمد على المباشرة من ناحية ، والحسية من ناحية ثانية ، أو الإيحاء ، المباشر الذي يستند أيضا إلى المحسوسات من ناحية ثالثة ، وكل هذا يسهل نقل الشعور الذي يسع الشاعر إلى نقله معتمدا في ذلك على خياله وإبداعه وقدراته الفنية ، ومن هنا لم يحفل شعرنا القديم « بالصورة الرامزة المشحونة بتجارب أو أطراف من تجارب الشاعر إلا في النادر . لكن هذا لم يمنع من ظهور الصورة الشعرية غير الرامزة ، أي الصورة التي ترسم مشهدا أو موقفا نفسيا وصفا مباشرا ، وكذلك الصورة الخيالية التي تكسب المعنى خصوبة وامتلاء »^(٣) .

لكن هذه الصورة التي تعد رامزة لم تتعذر أيضا عنصر الوضوح والمباشرة في الدلالة والسهولة في الإيحاء وتوصيل المغزى الشعري من التجربة ، وهو ما عرضنا

(١) أسرار البلاغة / ٧

(٢) مصطفى الراهنى . تاريخ أداب العرب : ٦١ / ٣

(٣) د . عز الدين اسماعيل . التفسير النفسي للأدب / ٩٢

له نماذج من خلال الاستطراد والتكرار في الصورة عند مسلم ، وما وراءهما من رموز ودلائل نفسية ، دون اللجوء إلى التعقيد والغموض في الصورة .

وقد توفر لمجموعة من شعراتنا القدامى من الملكة والطبع ثم البيان في الإفصاح ما حقق لصورهم عنصر المباشرة في إبراز إحساساتهم وخواطرهم التي لم تعد تحتاج إلى الكد الذهنى أو العمل العقلى لكن يتحدى صاحبها في إبداع الصورة ، بل كانت العبارات تواترهم في يسر لا يخل بتجميدهم في اللغة ، ومحاولاتهم تقيقها أثناء استخدامها في رسم صورهم .

وفي مقابل النجاح الذى حققه الشعراء فى تصوير تجاربهم ، وتوصيلها إلى جمهور المتلقين ، لم يستطع النقاد أن يغوصوا فى أعمق الصور فى شكلها الكلى ، خاصة منهم من اتخذ البيت أو البيتين - لا القصيدة - وحدة تصويرية ، حيث راحوا يحكمون على الشعر عن طريق شرحه وتفسيره بوسائلهم الخاصة من لغة ومحاسنات لفظية وبلاحة وفصاحة ونفع عروضى ، ولم يعيروا ما وراء الصور البىانية فى الشعر اهتماما كبيرا ، ربما لأنهم كانوا موجهين توجيهها لغوية ، ظل النقد من خالله يدور حول الأدب فى دائرة جزئية ، وربما يرجع ذلك إلى تبعهم إلى انعدام الوحدة التركيبية فى الشعر الذى وقع بين أيديهم ، فعمدوا إلى خير ما فى القصيدة وحكموا عليه ، ولم يستطيعوا أن يصدروا الحكم عليها ككل تصويرى بسبب ذلك التجانس المفقود بين موضوعاتها .

وذهبت مجموعة من النقاد مثل ابن قتيبة وغيره إلى تحليل أشعار المحدثين ، ومحاولة التعرف على خصائص صورهم ، وما بينها وبين القديم من تفاوت ، ودخل فى إطار هذه المجموعة كثير من الشعراء المحدثين أنفسهم ، وإن كان معظمهم قد اختلف فى آرائه مع اللغويين الذين زهدوا فى الشعر المحدث ، وفضلوا عليه القديم - فى مجلمه - ولهذا يسجل للمحدثين فضلهم فى تحليل أشعارهم بما فيها من صور جديدة لم يسبقهم إليها القدماء ، ولكن هؤلاء بالغوا فى آرائهم حين ركز بعضهم على البديع الذى استبد بالشعراء ، وأخذت رسومه وأصوله تكثر وتتجدد ، وتتطرق أحيانا إلى حد التعقيد عند بعض شعرائه .

على أن قيمة البديع في التصوير الشعري - من وجهة نظر الشعراء المحدثين - لم تكن تتناقض - من حيث الجهد الفني الذي يبذله الشاعر - مع ما ذهب إليه عبد القاهر في نظرته البلاغية إلى التصوير الأدبي ، وغير صحيح أنه أهمل التصوير واهتم بالمعنى وحدها، ولكنه أهمل نوعاً خاصاً من التصوير هو ذلك الذي لا يكون بترتيب الألفاظ والتاليف بينها في صورة يذكرها الأديب ويهدف إلى استخدامها في توضيح المعانى ، وهو - لهذا السبب - قارن صياغة الكلام بصياغة المعادن النفيضة ، وقارن نسج الكلام بنسج الحرير ، نتيجة ما استقر في ذهنه من فهم حول حسن الصياغة أو القصور فيها على غرار مقولته : « ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذى يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار ، فكما أن محالا إذا أردت النظر فى صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل ورداهاته ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى يقع فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزنة فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه ، وكما لو فضلنا خاتماً بأن تكون فضة هذا أجود أو فضته أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلاً من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت آخر فى مجرى معناه إلا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام ، وهذا قاطع فاعرفة »^(١) .

وهكذا ظهر تياران نقديان في مجال نقد الصورة ، ركز أحدهما على جودة الأداء الفني فيها عن طريق حسن الاستخدام اللغوي والتصويري ، وركز الآخر على التطرف في حق ذلك الأداء الفني إلى حد الإسراف في البديع ، والتخلص - بذلك - من الطبيعة القديمة للتصوير ، مما أثر على المعنى ضعفاً حيناً وغموضاً أحياناً ، ولعل أصحاب هذه النظرة الأخيرة كانوا شعراء ، والسبب في ذلك واضح إذ كان معظم النقاد قد برموا بالبديع ، وثاروا ضده ، لما فيه من الالتزام بالطباقي والتجنسي والاستعارية التي تحجب المعنى ، وتوقع في الغموض ، وكل هذه تعد عندهم عيباً شعرياً تتقدّم ما قصدوا إليه من تأكيد على محاولة الشاعر الإثبات

(١) دلائل الإعجاز / ١٨٤

بالعبارة الصحيحة التي تكشف عن المعانى، بعيداً عن البديع الذى يفسدتها ، حين يؤدى إلى الغموض ، ويصبح فى حاجة إلى الاستبطاط والشرح والإيضاح .

ولعل ارتباط النقد العربى بالشعر جعل من السهل أن يلمح الناقد أن الموسيقى اللغطية ضعيفة على وجه العموم فى شعر القدماء ، وذلك فى مقابل القمعقة اللغطية التى سيطرت بعد ذلك على شعراء البديع ، حين اهتموا بحلوة الجرس الداخلى ، إلى جانب اهتمامهم بالصورة الشعرية الموروثة من تشابيه واستعارات وكتابات ، وإن كان التركيز على التشبيهات لدى القدماء أمراً يستوجب الوقوف لأن هذه التشبيهات « كان لها شأن هام جداً ، فهي من جهة تتسع حتى تصبح أوصافاً بارعة تشكل الجمال الرئيس للشعر العربى القديم ، وهى من جهة أخرى تتقلص حتى تصبح أوصافاً أو نوعاً من التشبيه المكثف ، وتكون نتيجة ذلك أن القوة الرئيسية للشعر تجتمع فى ناحية الموضوع وتحداها تقريراً فى تصنيف موضوعات الكلام . إن استعمال الأوصاف يعطينا فكرة عامة عن الكثافة العظيمة فى تصوير الحياة » (١) .

ولذا كان القدماء قد سجلوا إعجابهم ببعض صور مسلم بن الوليد كما حدث فيما روى عن المأمون ونقارد بلاطه ، حين أعجبوا بصور له فى الفرز والرثاء والمدح والهجاء ، فإنهم لم يقفوا مكتوف الأيدي أمام الجانب البديعى فى شعره ، وكان البديع عندهم تعلق بكل فن مستحدث من فنون القول فى الشعر المحدث ، أو هو « ما أكثر فيه المحدثون من فنون التعبير ، وقد كان مدلول الكلمة أول الأمر غامضاً ، ولكنه أخذ يتحدد شيئاً فشيئاً حتى ألف ابن المعتز كتابه (البديع) ، فحدد بذلك مدلوله الاصطلاحى الذى تردد فى كتب البلاغة والنقد من بعد ، وأول ما ظهر هذا اللفظ مستخدماً فى النقد - بصفة عامة - عند الجاحظ فى البيان والتبيين حيث يجعل البديع مقصوراً على العرب ، ويجعله سبباً لتفوق لغتهم » (٢) .

وقد حكم عليه النقاد - أى مسلم - كما رأينا فجعلوه أول من تكلّف البديع فى

(١) كراتشفسكي . دراسات فى تاريخ الأدب العربى / ١٢ - ١٤ .

(٢) د . محمد زغلول سلام . تاريخ النقد العربى إلى القرن الرابع المجرى / ١ - ٢٦ .

شعره ، واستكثر منه ، ورأه إسحاق الموصلى كما سبق أن عرضنا أيضا وقد مزج كلام البدويين بكلام الحضريين ، فضمنه المعانى اللطيفة ، وكساه الألفاظ الظرفية ، فله جزالة البدويين ورقة الحضريين^(١) واختار من صوره قوله يمدح داود بن يزيد المهلبى :

نَفْسِي فِي دَأْوَلْتُ « يَا دَأْوَدُ » إِذْ عَلِقْتُ
أَيْدِي الرَّدَى بِنَوَاصِي الصُّمَّرِ الْقُودِ
وَالْجُودُ بِالنَّفْسِ أَقْصَى عَيْنَيْهِ الْجَوَادُ^(٢)
تَجُودُ بِالنَّفْسِ أَنْ ضَنَّ الْجَوَادُ بِهَا

وقوله :

دَكَّتْ عَلَى عَيْبِهَا الدُّنْيَا وَصَدَقَهَا
مَا كُنْتُ أَدْخِرُ الشَّكُوْيِ لِحَادِثَةِ
حَتَّى أَبْتَلَى الدَّهَرَ أَسْرَارِي فَاشْكَانِي^(٣)

وإن ظل واضحا في نظرتهم النقدية فيما يتعلق بالبعد ازمه الفصل بين الشكل والمضمون تلك التي نتجت من خلال المفهوم الخاطئ لطبيعة العلاقة بينهما، إذ إن المضمون - في الحقيقة - ليس هو الصورة العارية أو الميكل الماري المجرد للمعنى، وليس الشكل - في الحقيقة أيضا - قاصرا عند حد الزخرفة أو التمييق الشكلي، أو الصورة الخيالية التي يصب فيها الشاعر معانيه، فيلبسها بها، فالشاعر في هذه الحالة يقسم مفهوم التعبير الفنى إلى لحظته، لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة ، أعني الوصول إلى التعبير، ثم لحظة جمال التعبير ، أعني زخرفة التعبير .

في ظل المفهوم الخاطئ للعلاقة بين الشكل والمضمون ، تكون وظيفة الصورة الشعرية هي الزخرفة والتمييق والتحليلة ، أو التوكيد والتقوية ، ولكن الحقيقة أنه لا يوجد مضمون سابق أو شكل سابق ، وإنما « ينبع الشكل من داخل المضمون وينمو ويتطور ، وبالتالي فإننا لا نعرف المضمون إلا بعد أن يأخذ هذا الشكل بالذات ، وما دام الشكل ليس مفروضا من الخارج على المضمون ، إذن

(١) أحمد الاسكندرى . تاريخ أداب العربية في العصر العباسي / ١٦٦ - ١٦٧

(٢) (٢) الديوان / ١٦١ ، ١٦٤ . نفسه / ١٢٢

فليس هناك أى شكل يمكن أن يحل محله ، إن المضمون يخلق الشكل ، ويعد له ويتفاعل معه ، وبينما الطريقة فإن الشكل يخلق المضمون ويعد له ويتتفاعل معه «^(١)».

وهذه القضية هي التي أغفلها النقد القديم إلى حد واضح ، فلم يقف القدماء على إدراك حقيقي لجوهر العلاقة بين الشكل والمضمون ، ولم يتثن لهم أن يتحققوا من طبيعة تفاعلهما وتدخلهما كتسبيح عضوي واحد ، ومن هنا كانت أحکامهم على الصورة الشعرية من زاوية واحدة ، فيما يتعلق بالشكل والأنفاظ ، على هذا تقررت بحوثهم في أبواب البديع ، وضروب البيان .

أما في النقد الحديث فالامر مختلف من حيث تأمل جوانب من حقيقة علاقة الشكل والمضمون على غرار ما يكشفه - مثلاً - قول چون ديوي : «لئن كان من الحق أن الصورة والمادة متصلتان في العمل الفني إلا أن هذا لا يعني أنهما شيء واحد ، وإنما تشير هذه الحقيقة إلى أن الصورة والمادة لا تتمثلان في العمل الفني كشيئين متمايزين ، بل إن العمل الفني هو عبارة عن مادة مشكلة ، ولكن المادة والصورة تصبحان متمايزتين بحق حينما يدخل التفكير أو التأمل العقلى كما هي الحال في النقد أو الدراسة النظرية»^(٢) .

ففي ضوء هذا المفهوم الحديث وما يشبهه لطبيعة العلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون تبعد الصورة الشعرية عن أن تكون مجرد زينة أو زخرف ، لتحتل موقعها الحقيقي كوسيلة يعبر بها الشاعر عن تجربته المتميزة وشعوره المتفرد ، وانفعاله الخاص ، فالصورة هي «أساس البناء الشعري كله ، لأنه بدونها لا يمكن للشاعر أن يكتشف عالمه الداخلي ، بكل ما فيه من تعقيد وغموض ، فالشاعر يعبر عن حالات نفسية معقدة ، ومشاعر وانفعالات باللغة العميق ، ومن هنا فاللغة التصويرية المجازية بالنسبة له بديل من اللغة الحرفية الحقيقية بالنسبة للإنسان

(١) محمد عبد الهادي محمود . نظرية الصورة الشعرية عند شعراء الديوان / ٤٦ - ٤٧
(٢) الفن خبرة / ١٩٢

العادى الذى يعبر عن مشاعر سطحية وانفعالات نمطية عامة ، إذن فاللغة التصويرية المجازية بالنسبة للشاعر هى اللغة الحرفية الحقيقية ، لأنها وحدها تستطيع أن تعبّر عن حالاته النفسية المعقدة ، وانفعالياته البالغة العمق «^(١)».

زد على ذلك كله أن الشاعر - عن طريق الصورة - يستطيع أن يكشف أبعاداً كثيرة لا تظهر بسهولة عن طريق استعمال اللغة المباشرة ، فهو يوظف لغة المجاز في خدمة الأداء الفنى ، سواء أكان تعبيراً جمالياً أم تصويراً الواقع اجتماعي معين ، أم امتداداً لشريحة من شرائح التجارب الإنسانية بمعناها الكلى الشامل .

من خلال هذا التصور للطبيعة النووية لعلاقة الشكل والمضمون ، ومن التصور العام الذى شمل نظرية القدماء إلى أحدهما بمعزل عن قرينه ، يمكن الوقوف على العلل والأسباب التى دفعت ببعض أعلام نقدنا القديم إلى الحكم على مسلم - أحياناً كثيرة - من خلال بيت واحد ، أو بيتين ، أو أكثر من ذلك قليلاً ، دون أن يقوم فى أذهانهم ضرورة النظرة الشاملة إلى الموقف الإنساني العام أو الصورة الشعرية الكلية . بل جاء هذا الفصل المتعرّض عندهم بين اللفظ والمعنى مبرراً لموقفهم من ب狄ع مسلم الذى اتهموه بإفساد الشعر ، حين أكثر منه ولم يصح لهم فى هذا المجال أن يقفوا وقفة موضوعية على ما أضافه الب狄ع - فى أحياناً كثيرة أيضاً - على صوره من زخرف جمالي ، وما جناه عليها - فى مواقع أخرى - من غموض وتعقيد وخفاء للمعنى وراء ربىن الألفاظ .

وبيدو من المهم أيضاً أن نقف هنا من خلال تأمل بعض صوره على رؤية جمهوره لها ، فمن الصور الشعرية التى رسمها ، وأعجب بها القدماء ما حدث به الأصفهانى فى رواية يهمنا منها سؤال الرشيد الذى وجهه إلى يزيد بن مزيد قائلاً :

يا يزيد : من الذى قال فيك :
لَا يَقِبُ الطَّيْبُ حَدِيهِ وَمَفْرِقَهُ
فَهُنَّ يَتَبَعَّنَهُ فِي كُلِّ مُرْتَجِلٍ

(١) محمد عبد العادى محمود . نظرية الصورة الشعرية / ٥١

فَقَالَ : لَا أَعْرِفُ يَا امِيرَ الْمُؤْمِنِينَ . **فَقَالَ لَهُ هَارُونَ :** أَيْقَالَ فَيْكَ مُثْلُ هَذَا
الشَّعْرِ وَلَا تَعْرِفُ قَاتِلَهُ الخ^(١)

صحيح أن الحكم هنا لم يصدر عن ناقد متخصص ، ولكن أليس هذه هي طبيعة روح العصر في نقد الشعر ؟ يحكم الرشيد على بيتين دون سائر أبيات القصيدة ، وحتى في البيتين يبرز كل واحد منها صورة جزئية تصل طرفيه بينما تتضاد ، الصوتان فهم متماماً

وأكثر دقة من هذا الحكم ما قاله الرشيد في إعجابه الصريح بصورة أخرى لمسلم حين قال لزيد : يا زيد ، من القائـ، فـ،

سُلَّمَ الْخَلِيلَةَ سَيِّفًا مِنْ بَنِي مَطْرٍ
كَالدَّهْرِ لَا يَتَشَتَّتُ عَمَّنْ يَهْمُمُ بِهِ

فقلت : والله ما أدرى . فقال لى الرشيد : يا سيبحان الله ! أنت مقيم على
أعرابيتك ، يقال هنك مثل هذا الشعر ولا تدرى من قائله (٢) .

إذ يبدو وجه النضج النسبي في هذا الحكم معلقاً بالصورة في البيتين معاً، حيث ترابطت أطرافها، وظهر وجه الإعجاب بها معلقاً بأغراضيتها، ولكنها - أيضاً - يبدت صورة جزئية متفرعة من اللوحة الكبرى في القصيدة كلها، وإن كان لا يصح أن ننسى هنا أن اللوحة نفسها فيها من العيوب الكثير فيما يتعلق بتنوع الموضوعات.

وريما كان بعض الممدوحين أكثر ترويوا في إصدار الحكم على صورة مسلم ، خاصة حين ينتظر حتى يكتمل المشهد ليبدى رأيه ، من ذلك ما يروى عن داود ابن حاتم المهلي من أنه : كان يجلس للشعراء في السنة مجلسا واحدا ، فيقصدونه ذلك اليوم ، وينشدونه ، فوجه مسلم بن الوليد راويا به بشعره الذي يقول فيه :

جَمِيلَةٌ حَيْثُ تَرَكَابُ الرِّياحِ بِهِ
وَعَسْدُ الطَّيْرِ فِيهِ أَضْبَعُ الْبَيْدِ
فَقَدِمَ عَلَيْهِ يَوْمٌ جَلُوسَهُ لِلشِّعَرَاءِ ، وَلَحِقَتْ بِعَقْبِ خَرْوَجِهِمْ عَنْهُ ، فَقَدِمَ إِلَى
الْحَاجِبِ ، وَقَدْ حَسِرَ لِثَامِهِ عَنْ وَجْهِهِ ثُمَّ قَالَ لَهُ :

(١) الأغانى : ١٩ / ٣٥ (٢) نفسه : ١٩ / ٣٦

استأذن لي على الأمير ... قال : قدمت على الأمير - أعزه الله - بدمج
يسمعه ، فيعلم به تقدمي على غيري من امتدحه . فقال : هات فلما افتتح
القصيدة وقال :

لَا تَدْعُ بِالشَّوْقِ إِنِّي غَيْرُ مَعْمُودٍ
نَهِيَ النَّهِيُّ عَنْ هَوَى الْبَيْضِ الرَّعَادِيدِ

استوى جالسا وأطرق ، حتى أتى الرجل على آخر الشعر ، ثم رفع رأسه إليه
ثم قال : أهذا شعرك ؟ قال : أعز الله الأمير ، قال : فن كم قلته يا فتى ؟ قال : في
أربعة أشهر ، أبىاك الله ، قال : لو قلته في ثمانية أشهر لكت محسنا «^(١)» .

فبين القصيدة في هذه الرواية ما يكشفه من روح التأثر التي سيطرت على
الممدوح ، حتى تلقى العمل كاملا ، ويبدو أن هذا كان من طبيعته ، فهو لم يكن يعقد
مجلسه للشعر إلا مرة في السنة ، وحين تلقى المشهد الشعري كاملا أصدر حكمه
متسائلًا حول طبيعة الصنعة الفنية فيه ، وما استفرقةه من زمن ، فهي روح نقية
أكثر أصالة من سابقتها التي تعلن الحكم لمجرد سماع بيت أو بيتين من الشعر .

وانتقالا من موقف الخلفاء الممدوحين من صور مسلم ، ننظر إليه من تلك
النافذة التي رأه من خاللها معاصروه من النقاد ، فاعتبروا بأستاذيته لدعبل
الخزاعي « كان مسلم بن الوليد أستاذ دعبدل ، وعنه أخذ ومن بحره استقى ،
وحدثني دعبدل أنه كان لايزال يقول الشعر ، فيعرضه على مسلم فيقول له : إياك أن
يكون أول ما يظهر لك ساقطا فتعرف به ، ثم لو قلت أى شيء جيدا كان الأول أشهر
عنك ، وكانت أبدا لا تزال تغير به ، حتى قلت أين الشباب وأيه سلكا ، فلما سمع
هذه قال لي : أظهر الآن شعرك كيف شئت .^(٢) » .

ثم تمت أستاذيته بعد ذلك إلى أبي تمام وقد عرضنا من قبل لتلمذته على
فحول شعراء التراث القديم ، وتتأثره ببعض معاصريه في مجالسه معهم ، مما جعله
أهلًا بشغل جمهور المتلقين من ممدوحه وناديه ، فصدرت أحكامهم على شعره
مرددة الصدى الطبيعي للنقد العربي آنذاك .

(١) الأغاني : ١٩ / ٤٤

(٢) الأغاني : ١٩ / ٥١

وما أكثر دلالة ملاحظاته لأبي نواس على هذه النظرة الجزئية ، حين كانا يتباريان من خلال البيت الواحد ، أو البيتين ، لا من خلال الصورة الكلية التي بهت معالمها في القصيدة القديمة . من ذلك ما يروي عن الفضل بن يحيى وقد دخل مسلم عليه يوما ، فجلس الشعرا ، فمدحوه ، وأثابهم ، ونظر في حوائج الناس فقضها ، وتفرق الناس عنه ، وجلس للشرب ، ومسلم غير حاضر لذلك ، وإنما بلغه حين انقضى المجلس ، فجاءه فادخل إليه ، فاستاذن في الإنဆاد فاذن له فانشده قوله فيه :

أَتَّكَ الْمَطَّالِيَا تَهَتَّدِي بِمَطِيلٍ
عَلَيْهَا فَتَّى كَالْنَصْلِ مُؤْسِسُ النَّصْلِ
ليقول فيها :

فَحَطَ الشَّاءُ الْجَزْلَ تَأْلِهُ الْجَزْلُ
إِذَا كَانَ مَرْعَاهَا الْأَمَانِيُّ وَالْمَطَّلُ
رَدَى وَمَيُونُ الْقَوْلِ مَنْطَقَةُ الْفَصْلُ
عَلَى مَنْهَجِ الْفَى أَبَاهُ بِهِ قَبْلُ
فَلَيْسَ لَهُ مِثْلٌ وَلَا لَهُمَا مِثْلٌ
فَرُوعُ أَصَابَتْ مَغْرِبًا مُتَمَكِّنًا
بِكَّ « أَبِي الْعَبَاسِ » يُسْتَمْطَرُ الْفَنِي
وَتُسْتَنْزَلُ النُّعْمَى وَيُسْتَرْعَفُ النَّصْلُ
قال : فطرب الفضل طريا شديدا ، وأمر بأن تعد الأبيات فعدت فكانت
ثانيين بيته فامر له بثمانين ألف درهم «^(١)» .

وحتى مقياس العطاء عند المدحود هنا يرتبط بعدد الأبيات التينظمها فيه الشاعر ، ولا شيء سوى ذلك ، فلم تكن الصورة الجميلة التي رسمها له هي المعيار ، ولكنها وحدة البيت ، ولم يكن الخلفاء في ذلك بعيدين عن روح النقاد الذين بشوا أحكامهم من هذا المنطلق الجزئي المحدود .

^(١) الأغانى : ١٩ / ٥٩

وكما حدث في معالجته للصورة حين نافس أبا نواس ، صنع في هجائه لابن فتير في مسجد الرصافة في يوم الجمعة ، وكان كل واحد منهم بإزار صاحبه ، وكانا يتهاجيان فبدأ مسلم فقال :

أَنَا النَّارُ فِي أَحْجَارِهَا مُسْتَكِنٌ
فَإِنْ كُنْتَ مِمْنَ يَقْدَحِ النَّارَ فَاقْدَحْ

فأجابه ابن قتير قائلاً :

فَقَدْ كُنْتَ تَهْوَى وَمَا قَيْسِي بِمُوتَةِ
فَكَيْفَ ظَلَّكَ بَرِّ الْقَوْسِ فِي الْوَتَرِ

قال : فوثب إليه مسلم وتواخزا وتواثبا ، وحجز الناس بينهما فتقرققا «^(١) » .

وكذا كان شأن بيت الشعر في إشعال نار العداوة بين الشعراء ، كما أشعلها بينهم وبين النقاد ، وكما كان سببا - أيضا - في جلب العطاء إلى فريق منهم .

وبذا يبدو بيت الشعر الواحد وقد لعب دوره في النقد العربي القديم عند الشاعر ، والناقد ، والممدوح ، وجمهور المتلقين على السواء ، فهل نطمئن من مجتمع هذه ثنايته أن يترك لنا نقدا شاملاما للصورة الفنية في القصيدة كلها ، فإذا ما أضفنا إلى ذلك انعدام الوحدة العضوية الموضوعية في القصيدة - في معظم الأحوال - تبيّنت لنا مبررات موقف الخلفاء والنقاد من صور مسلم بن الوليد ، وحكمهم عليه من خلال البيت أو البيتين ، وقد سبق أن عرضنا موقف عبد الله بن المعتز الناقد في حكمه على بعض صور مسلم أيضا من نفس المنظور .

وهكذا لم يكن الفصل بين القضائيان النقدية واضحا لدى القدماء ، فجاءت أحكامهم مجافية للصواب في كثير منها ، وفي بعضها ظهر التعسف ، بما يمكن رده إلى ذلك الموقف الجزئي من الصورة الفنية ، ومن كل هذا يخرج مسلم بن الوليد ، شاعرا حاول التجديد فأسرف على نفسه ، خاصة حين ألح على زخرفة قصائده في جل أبياتها ، متخدنا من البديع أداة لهذا الزخرف ، يضفي منه على صوره ، فنجح في كثير منها وفشل في القليل النادر .

* * *

(١) الأغاني : ١٩ / ٦١ - ٦٢ .

(ج) بين مقومات الأصالة ومزالق الزييف

الشاعر يعرف كيف يعيش في عالمه ، وكيف يتفاعل معه ، أى أنه يجد الحياة الخيرة في المكان الذي توجد فيه فعلا ، أو - على الأقل - يتخيلها ثم يبحث عنها ، ولا يقتصر تصوره الذهني على ما هو واقع فحسب ، بل يستطيع بخياله أن يخلق عالم ليست قائمة أساسا ، وهذا لا يعني أن يكون الشاعر موهوما أو مخدوعا - بالضرورة - لأنه يختلف عن الإنسان العادي في أنه يمتلك من الحس والبصرة ما يبرر وقوفته من تصور عالم جديد حسنا كان أم غير ذلك ، وهو يتصور إمكانية الانتقال إلى هذا العالم ، لأنه يبوج فيه بكل معاناته وأماله ومكابداته الإنسانية . وإذا صبح هذا الموقف حق للشاعر أن لا يفهم بالزيف الشعوري ، أو الفن لمجرد خروجه في تصوره عن عالم الواقع إلى عالم آخر خلقها بخياله ، حين لمس فيها جنته التي يربو إليها .

فالصدق الفني من أهم الشرطوط التي يجب توافرها في الشعر ، وإلا دل الشاعر على أنه متكلف ، لا يصدر عن شعور صادق ، وانحاطت لذلك قيمة شعره ، ويتحقق هذا الصدق باتفاق الجو الشعوري والجو التعبيري ، فالصور التي يرسمها الشاعر تعكس حقيقة مشاعره ، وتكشف - في نفس الوقت - عن أبعاد مقدراته الفنية . ومن هنا لا يقف الشاعر عند حد المعانى المعجمية للكلمات ، بل يحسن أن يستخدم ما وراءها من إيحاءات ، ويفرغ ما هي مشحونة به من طاقات تعبيرية ، لعله يكتشف من خلالها عن حقيقة الجو النفسي أو ما يطابقه ، وينسحب هذا أيضا على الصور التي يرسمها الشاعر ، والتي يفترض ضرورة انسجامها وتواافقها مع هذا الجو النفسي ، أو حتى ارتباطها بالواقع الاجتماعي الذي يعيه بالفعل ، أو يتخيل كيف يعيه ، وكيف يكون ، وهو في حالة التخيل هذه يعمد - غالبا - إلى التجسيد أو التشخيص في التصوير ، ويقاد يتخذ من عناصر الواقع معادلة موضوعيا يبرز عاطفته ، ويعمقها من خلاله .

هذه كلها مسائل ترتبط بمسألة الصدق الفنى للشاعر ، وإن ظل الحكم بهذا الصدق لا يحتمل صفة الإطلاق ، فإذا ما انطبق على شاعر ما ظهر ذلك فى صور معينة عنده ، لأنه الشاعر يتفاوت - عاطفيا وانفعاليا - فى مواقفه المختلفة تبعاً لمدى تقمصه الحقيقى للتجربة ، أو افتuatele المزيف لها ، دون تأثر ببعادها وحقائق مشهدتها الواقعى أو الانفعالى .

فالملخص - إذن - بالصدق الفنى من هذا المنظور النقدي هو مدى صدق الشاعر فى التعبير عن ذاته ، وببيئته وواقع حياته ، وتجاربه التى خاضها ، وحضوره العصر الذى يعيش فيه ، مع احتفاظه بحقه فى المبالغة فى تصوير هذه المسائل ، على ألا تكون ممجوجة أو مكرورة أو منافية للعقل .

ويجب أن يؤخذ فى الاعتبار أن هذا الصدق لا يرتبط بحرفية التعبير عن الحياة بكل جزئياتها ، بقدر ما يعني صدق الشاعر فى تجاويه مع عصره ، وما يتزداد فى بيئته ، وفي مثل هذا الموقف نجد حديثاً عميقاً حول معنى الصدق فى الأدب : « إننا نعنى أن يصدق الأديب فى التعبير عن عاطفته التى أحس بها فعلاً ، وأعلن عقيدته التى اعتقادها ، ولسنا نعنى به أن يكون نقلًا حرفيًا للواقع الخارجى فى كل حذاييره ... فنحن نطلق الصدق فى الأدب ، لأننا نريد من الأدب أن يكون تصويراً أميناً لحقيقة عاطفة الإنسان نحو الوجود ، وسلوكه الحقيقى فى تجارب حياته المختلفة ، والصدق الذى نريده من الأديب دائمًا أن يقول بلسانه حقيقة ما فى قلبه ، فإن قالها فهو صادق بمعنى الصدق الأدبى ، وإن خالف كلامه الواقع فى بعض الأشياء ، وإن لم يتلها فهو كاذب بمعنى الكذب الأدبى ، ولا ينفع له أن يطابق كلامه الواقع الحال مطابقة تامة »^(١) .

فالشاعر يعمد إلى معالجة الصياغة الفنية وإلى إبراز قسمات الجمال الفنى، دون أن يقف بذلك عند حد تصوير الحقائق كما هي في واقعها الخارجى العادى بل إنه يصورها كما يراها ، وكما يحسها ، على ذلك يجب عليه أن يتحقق صدق صورته من خلال علاقة أدبه بالحياة الإنسانية بكل معانيها الباطنة ، ولهذا يحتاج إلى

(١) د . محمد التويى . وظيفة الأدب / ٤٨

الخيال الذى يخلصه من قيود الحياة الخارجية وأعراضاها فهو يعرض «البواصف الحيوية المألوفة فى صورة جديدة ، طبقا لما يوحى به الفن وتقتضيه أصوله ، ويبرز صورا من الحياة ، ومن الشخصيات والأخلاق والعادات فى مظاهر جديدة ، ولكنها لا تundo حدود القوانين الحيوية الحقيقية . أما ذلك النوع الذى ينحرف عن قوانين الحياة فإنه يكون واهى الأساس ، على الرغم مما ينال من إعجاب وقتى ، ولا يليث أن يظهر ما فيه من انحراف »^(١) .

وينتقل معيار القيمة الحقيقية فى العمل من مجال العالم الخارجى فى شكله الموضوعى الواقعى إلى هذا العالم ذاته ، حيث يخلع عليه الشاعر من عواطفه وانفعالاته ، فيجعل عمله يشق طريقه وسط زحمة المواقف ، ليختار منها شريحة أو موقفا له دلالته ، وله وضوحيه وتلاؤمه مع نوعية تجربته ، وعلى هذا يتحرر الشاعر من فكرة الصدق العملى أو الأخلاقى إلى فكرة الصدق الفنى ، الذى يرتبط بمدى توافق ذاته وانسجامها مع موضوعه ، إنه الصدق الفنى الذى «ينبع من منطق العمل الأدبي أو من موضوعيته بكل أبعادها ، وتفاصيلها ، ولعل ناقتنا القديمة كان يعنيه عندما صرخ بأن «أعدب الشعر أكذبه » يريد أن يقول أن الشاعر الصادق هو الذى يضحي بعواطفه الشخصية ، ويمحى ذاته بكل أخلاقياته أمام من ينشد له ، وبذلك الصدق الفنى تقبل ما قد يكون من مبالغات ، فيما احتاجت به نفوس الأدباء أمام بعض المشاهد ، أو فى بعض المواقف ما دام لا يدل تعبيرهم على حماقة أو مفارقة بعيدة »^(٢) .

وعلى النقيض من هذا الاتجاه ذهب أصحاب التصور الشعري ، الذى يتسم بالأصلية ، إلى الحقائق ، لا فى شكلها الواقعى ، أو مظاهرها الخارجية ، ولكن فيما يمكن فيها من المعانى والإيحاءات المختلفة ، ولهذا حرصوا على التصوير الذى يبرزون من خلاله خفايا المعانى والتجارب التى تستغل الحقائق فى تعبيرتها عن واقعها ، وواقع الحياة ذاتها ، وهم حين يحسون عقبات أمامهم يتجاذبون إلى الخيال

(١) د. عبد الحميد حسن . الأصول الفنية / ١٤٠

(٢) د. أحمد كمال زكي . النقد الأدبي الحديث / ٥١

ليخلصهم من قيود الحياة الخارجية ، مما يمكنهم من إبراز المعانى بالوانها المختلفة ، ففيغيرون من أوضاعها وأشكالها ، ويعيدون فى صياغتها ، كل ذلك ليتمكنوا من رسم المناظر التى يبغون تصويرها تعبيرا عن تجاربهم ، وتاكيدا لقدراتهم الإبداعية التى تمتد من ميدان الفن إلى ميدان الذات الشعورية ، وموافقها الاجتماعية وخاجاتها النفسية .

إذا كان الأدب فرعا من فروع النشاط الإنساني ، يعتمد حاضره على ماضيه . فإن الصورة ، وهى لبنة أساسية يعتمد عليها البناء الفنى للعمل الشعري ، لا يمكن أن تنشأ من فراغ ، بل لابد لها من أن تعتمد على حاضر الشاعر ومضاريه وذكرياته ، ثم على صنعته الفنية التى يدخل ضمن حدودها حقه فى استلهام التراث الذى تركه له أسلافه ، ومع كل هذا تحتفظ الصورة بيكانها الخاص الذى يميزها ويربطها بصاحبها ، ويعمق صلتها بالتجربة التى تعبير عنها . ولا يعنى تشابه صورة مع غيرها عند الالتماء ضرورة كونها مزيفة ، فربما كان هذا التشابه « حيا يعطى للجزء استقلاله وحريته ، وإن ظل له ارتباطه بالشكل وسياقه العام ، وما السياق فى الأدب إلا النظام الذى يطوى فى تقاليده ، فلابد أن يعرف الأديب هذا النظام وتلك التقاليد ، ويحسها إحساسا دقيقا ، وهو إحساس لا يصح أن ينتهى إلى إلغاء شخصيته ، وإنما هو إحساس ينمى هذه الشخصية حتى تثبت وجودها ، فلها كيانها المستقل الخاص ، كيان لا ينتهى إلى التقليد والمعيشة فى حدود القديم ، وإنما ينتهى إلى الابتكار والمعيشة فى حدود الجديد فهو جيد تضرب جذوره فى أعماق الماضي ، ولكنه يأتينا بشمر شهى »^(١) .

وعلى هذا يصبح من حق الشاعر - بل من الضرورى له - أن يقرأ ما نظمه الشعراء السابقون عليه ، وله أن يعيه ، وعليه إلا يتوجه أن ذلك يلغى شخصيته ، أو يوتر على أصلالة عمله الفنى فى ارتباطه بتجربته التى ربما ربطة بتجارب الآخرين خيط إنسانى رفيع ، ثم إنه من الطبيعي بالنسبة له أن « يطلع على » ما أحدثت الإنسانية قبله فى فنه ، ثم تتجمع فى نفسه العزيمة لكي يأتي بما لم يأت به

(١) د. شوقي ضيف . في النقد الأدبي / ١٧٦

الأولون، وكيف يأتي بالجديد الحالص إن لم يعرف القديم ؟ إنه يعرفه لا ليمحو به وجوده الخاص وإنما ليبدأ من عنده . فالقديم بالقياس إلى الأدب نقطة بدء وليس نهاية ولا خاتمة ، نقطلة بدء يرى فيها كيف تجدد الحياة الإنسانية على أنسنة الأدباء ، وكيف ظلت تتجدد من زمن إلى زمن في نماذج رفيعة خلقها وسوها أدباء كثيرون أقاموها للأعلام المنصوصية في طريق طويل . وعليه أن يضع علمه بجانب أعمالهم ليهتدى به الناس في حياتهم البشرية المديدة بل ليقيئوا إليه ، والمهم أن يعرف كيف يقيم علمه ، وكيف يحفظ له البقاء »^(١) .

وهكذا لاحظ الدكتور شوقي ضيف أ ججو الشاعر إلى الصورة التراثية لا يعد نقصا في عمله ، ولا هو يلغى حقه في الأصالة ، تلك التي تزداد وضوحا حين ينبع في تعديل العناصر القديمة ، فيجعلنا نراها من زاوية جديدة ، تظهر فيها ذاته وقدراته ، دون أن يلغا في كل ذلك إلى التلبيق أو المحاكاة المراوية الحرافية للأصل الذي يأخذ عنه .

وهنا يأتي السؤال عن مدى إدراك نقادنا القدماء لمسألة الصدق الفنى ، وهل كان واضحا عندهم بنفس المفهوم الموجود لدينا الآن في النقد الحديث ؟ ويبدو في الحقيقة أنهم حاموا حوله ، وأشار بعضهم إليه إشارات سريعة خاطفة ، ويقول ابن رشيق : « وكانت دواهم - أي القدماء - الإبل لكثرتها وعدم وجود غيرها ، وتصبرها على التعب ، وقلة الماء والعلف ، فلهذا أيضا خصوها بالذكر دون غيرها ، ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب ، فيصف ما ليس عنده كما يفعل المحدثون»^(٢) .

فهو يرمي إلى بيان حالة الشعراء القدماء الذين تحقق لهم الصدق الفنى والأصالة في التصوير الأدبي . فلم يكتذبوا ، ولم يصفوا ما هو غير قائم بينهم - على حد تصوره - كما صنع بعض المحدثين من شعراء العصر العباسي ، وهذا المعنى قريب من مفهوم الصدق الفنى ، وإن كان لا يتعرض لكل ما يحيط به من مشاكل خاصة بالصورة التراثية ، وكيف استفاد الشاعر منها ، ولعل هذا هو ما حدا

(١) د. شوقي ضيف . في النقد الأدبي / ١٨٧
(٢) العمدة : ١ / ١٩٩

بالدكتور هدارة إلى القول بأن النقاد العرب «لم يفهموا الأصالة الفنية على حقيقتها ، كما أنهم لم يدركوا مفهوم التقليد من وجهة نظر الفن الجميل ، فلم يكونوا مضطربين قط إلى وضع اصطلاحين لابتداع أحدهما خاص بالمعنى ، والأخر خاص باللّفظ ، لأن المعول عليه في الفن جمال الإخراج ، إذ يتوقف عليه الإحساس بجمال النموذج الفني ولأن الابداع المطلق شيء لا وجود له بل إن غاية الابداع هي إخراج الفكرة في معرض جديد ، بعد أن يضفي عليها الشاعر من أسلوبه وشخصيته ما يجعلها جديرة باسمه وعصره»^(١) . هكأن المسألة تحولت عندهم إلى نوع من الحجاج المنطقى القائم على مناصرة أحد اثنين : اللّفظ أو المعنى ، حيث راح أنصار كل اتجاه يؤكدون موقفهم دون الوقوف على ميررات الأصالة أو الريف في أي منهما ، إذ كانت نظرتهم - غالباً - جزئية في هذا المجال.

ويظل من حق الأديب أن يتصرف بالصدق إذا ما توفرت له بعض الشروط التي ترتبط بعاطفته أولاً ، دون ادعاء ، وكذلك عقيدته أو اتجاهه الحقيقي في الموضوع الذي يعالجها ، وفي كلا الأمرين تتدخل مشاعره وتبرز أحاسيسه ، لتعطى للصورة قيمة التعبير الذاتي ، وهو في كل ذلك لا يكسر قوانين الحياة ولا يحطم نواميس الكون ، ولا يلزم الآخرين بسلوكه الشخصي ، ولكنه يضفي من ذاته على هذه التواميس ما يجعلها أكثر قابلية للفهم ، ويجعل الآخرين أقرب إلى عواطفه التي تزداد جلاء وقرباً وحيوية .

فالشاعر يشير في تجربته مشاعر المتألقين ، خاصة حين يعرض الحالة النفسية التي يمر بها ، وهو يستغل في ذلك الصور والصياغة بما يتلاءم مع قوة انفعاله وثورة شعوره ، مما يسهل له إنتاج صور فنية لها قيمتها ، وقبل هذا التصوير يكون الشاعر في حاجة إلى فترة من الهدوء تختتم فيها أفكاره ، وتمتزج بها عواطفه فيؤلف من كليهما ، ومن تأمله في عالمه ما يعبر به عن الكل الشامل ، ويصبح تعبيره الفني أبعد ما يكون عن الاستسلام للمشاعر والخواطر ، بما يجعله يلجم إلى التعبير المباشر ، أو نقل الصورة التقليدية ، مما قد يجور على أصالته ،

(١) مشكلة السرقات / ٢٧٣

فلا بد من محاولة الشاعر السيطرة على حالته الفنية ، وإخضاعها لعمله الذي يبرز من خلاله الإحساس والذوق الفني إلى جانب الجهد والإبداع وصدق العزم على مراواضة المعانى وصياغة الصور التي يرسل بها مشاعره .

فالشاعر والأفكار تصل إلى المتكلى عن طريق الصورة وإيحاءاتها وموسيقائها ، وهذا التركيز على الإيحاء - من جانب الشاعر - له قيمته فى عالم الفن ، فهو يتخلص من التصرير المباشر للأفكار المجردة ، أو المبالغة فى وصفها، وتبلغ وظيفة الإيحاء ذروتها فى كشف حقائق التجربة - بكل دقائقها - فتصبح غاية فى التخصيص والذاتية من حيث مصدرها ، لكنها تتسع فى أدائها ، فتشمل الواقع الإنسانى الذى يحس الشاعر أنه جزء منه ، يشعر به ويتجاوب معه .

« فالصورة الفنية تقوم فى الشعر بدور الإقناع والتبرير النفسي ، وهو ما يقابل الإقناع الفنى بعرض الحالات والمواقف ، وتبريرها موضوعيا فى القصص والمسرحيات التى هي بمثابة صور كلية موحية بدورها على طريقتها الفنية الخاصة »^(١) .

فللجانب الذاتى وزنه فى تأكيد أصالة الشاعر ، وهذا لا يعني ضرورة محاولاته ، أن يخالف ما تواضع عليه الآخرون ، بل له ذلك ، وعليه تحقيق الصدق الذاتى أو الاقتراب منه باعتباره أحد شطري الأصالة ، وهو ما يكمله بشرطها الآخر المتمثل فى الصدق الفنى حين يخلص إلى ذات نفسه ، وما يثير مشاعره من ظروف الواقع ، دون أن يقف - فقط - عند تلمس ما قاله سابقوه من عبارات تقليدية ، أو صور مستهلكة موروثة ، لم تعد لها الحيوية التى يمكن أن تعطيها ذاته ، أو تكسسها حياته وبيئته الخاصة ، وإن صار الموروث الفنى عند هذا المستوى عائقا أمام الشاعر عن تحقيق ذاته ، وهذا غير مقبول فى عالم الفن والنقد .

فالأصالة فى النقد الأدبي عموما تقوم على الذاتية كمنصر أساس فى الخلق الفنى ، أو الابتكار أو الاختراع أو الإبداع فى الصورة التى هي مادة الأدب ، تستقى من قديمه وحديثه ، كما تستقى من مجرى الحياة وظواهرها ما يختاره الأديب

(١) د. محمد غنيم هلال . الصورة الشعرية فى المذاهب الأدبية . م . المجلة ع ٣١ يوليه ١٩٥٩ / ٨٨

ويسلط عليه من واقعه النفسي والعقلي ، ففيها الأحساس والمشاعر المألوفة التي تعيش في نفوس البشر ، وتكشف عن خفاياهم ، وعلى هذا يصبح الأدب تجارب مستمرة لا ينفصّل حاضرها من ماضيها ، تجارب يزيح فيها الأداء حجاب الموضوع عن أحاسيسهم وأحساسنا ، وهي لا تتضح معالمها وسماتها إلا إذا كانت تجارب أصلية أدبية أصيلاً قد ثم تكونه ونضج نضجاً حقيقياً^(١) .

من هنا يأتي مقياس التفوق للشاعر مرتبطاً بقوة مشاعره وعمقها أولاً ، ثم بمدى قدرته بعد ذلك على التحكم في هذه المشاعر والسيطرة عليها دون أن يتركها تجمّح به في عالم الخيال المحموم الجامع ، فتحرمه من حقه في الارتباط بالواقع كطرف من أطراف الصورة ، فبقدر رفعه شعوره وسموه وسيطرته عليه بقدر ما يمكن أن يدرج في عدد الشعراء العظام الذين يتخلصون من الافتعال في التجارب ، وبالتالي يتخلص من تقاهة التجربة وجمود الإحساس وبرود العاطفة .

ذلك أن الأصلة الحقيقة تستلزم ماضي الشاعر كما تستلزم حاضره وذاته وموضوعه وهو في كل ذلك يلّجأ إلى التصوير الذي يزداد فاعلية ، ويزيد التجربة خصوبية ، دون أن يضطر صاحبه إلى الفوضى ، وهذا المبدأ يقرره ريتشاردز في قوله: « فمن الناس من يعترفون بأنهم لم يجرروا أية صورة أبداً ، ومع ذلك فإنهم أحکام سديدة في الفن ، على حين لو صحت الفكرة الشائنة التي تقول بأن وضوح الصور هو أهم جزء في التجربة لعجز هؤلاء الناس عن معاناة التجارب الفنية ، إن ما تغفله هذه الفكرة هو أن هناك شيئاً ما يجعل محل الصور الواضحة عند هؤلاء الناس ، وإن غياب الصور التمثيلية أى التي تحاكي الموضوعات لا أهمية له ، طالما كان الشئ الذي يجعل محل هذه الصور فعّالاً لا يفي بالغرض ، ولكن يكون فعّالاً لا يتعتمد عليه أن يتضمن السيطرة على الاستجابات الانفعالية والفكيرية^(٢) .

فالمسألة في أساسها - إذن - أن يكون الشاعر صادق التجربة ، مشبوب العاطفة قوى الانفعال ، ينظم صوره بكل مشاعره وإحساساته وانفعالاته وأعصابه

(١) د. شوقي ضيف . في النقد النقد الأدبي / ١٨٣
(٢) ريتشاردز . مبادئ النقد الأدبي / ١٧٣

« فهو يتذكر طعم الخمر ويتمثله في حلقة تمثلاً قوياً عظيم الحساسية ، فتأتى الأفاظ الأولى منسجمة مع انفعاله انسجاماً طبيعياً رائع الصدق ، وتنساق إلى لسانه العروض والحركات التي تحاوب بخصائصها الصوتية ظلال أفكاره ونبرات عاطفته ، لكنه بالإضافة إلى هذه الموهبة الطبيعية التي تميز الشاعرية الصادقة من غير الصادقة ، فنان ذوقة ذو دربة وخبرة وبصيرة فنية ، فهو حين يعيد النظر في شعره يرى مدى توفيقه في أداء مضمونه ، ويجب أن يزيده تجويداً وإنقاذاً ، فيغير من بعض الألفاظ ، ويعدل من بعض التراكيب . وليس عرضه في هذا مجرد التحليل والتزويق ، بل هدفه أن يزيد أداءه اللفظي دقة انسجام مع المضمون الذي أراد تأديته مجتها في إبلاغ أدائه حد الكمال التصويري الذي يستطيعه »^(١) .

ولا يبعد مستوى الشاعر بعداً جذرياً عن مستوى جمهوره إلا في طريقته التعبيرية أو التصويرية ، وتخليه عن المباشرة ، وعلى هذا تتحدد أصالة الشاعر الكبير بمدى نجاحه في نقل التجربة إلى الغير عن طريق استخدامه للوسائل المختلفة للصياغة المألوفة ، حيث يكشف من خلالها عن العادات المألوفة في جانب من الأدب ، موضحاً ما بينه وبين الحياة من علاقات يصبح الأدب من خلالها مرآة للجماعة إلى جانب أنه أصلاً تعبير عن الذات ، فهو يكمل صورة الهيئة الاجتماعية كما صور الهيئة الفردية بكل ما يتبناها من حسرة وقلق وأمل وطموح .

ويبدو طبيعياً في الشعر العربي عند الشعراء العباسيين وخاصة ، نظراً لما غلب عليه من طابع الذاتية والتقليد معاً ، أن تظهر ضرورة تطبيق فكرة الأصالة بشموليتها كل النواحي التي سبق ذكرها من التراث والحاضر فتتعدد العناصر تحت مجهر الشاعر ، وتتبدي مادتها بين يديه ، ليصبح من واجبه بعد ذلك أن يسيطر عليها جميعاً ، وأن يطويها إلى ماضيه ، سواء من قبيل الذكريات أو إعمال الخيال في محاولة استعادة صورتها ، كما تشد بروابط وثيقة إلى الحاضر الذي يتسرّب إليها شاملًا واقعه الاجتماعي والشخصي ، أو ذاته المثقفة في موقفها من الشعراء الذين سبقوه في نفس المضمار .

(١) د. محمد النويهي . الشعر الجاهلي / ٩٦ - ٩٧

ومن كل هذا تأتى صوره وقد صيفت جماليا إما فى شكل تقليدى مكرر يمكن أن يدخل فى باب السرقات ، فيحاسب عليه صاحبه ، وإنما فى صياغة جديدة تتمتع بالحيوية والفاعلية والأصالة .

ولهذا فإن شخصية الشاعر لا تتمحى فى مثل هذا التصوير الجديد ، بل تصبح لكل شاعر خاصيته التى تميزه ، وإن كان مجال هذا التميز والظهور يقتصر على الأغراض الشعرية التى تتبع من ذات الشاعر ، والتى يجعلها الدكتور طه حسين داخلة فى مجالات محددة ، فيجعل شخصية الشاعر تبدو « ناصعة جلية كل الجلاء فى هنون الهزل واللعب ، بحيث يشعر بها ، ويسمها الناقد ، وغير الناقد بل أزعم أن من اليسير أن تضيف مدح أبي نواس أو فخره إلى غيره أبي نواس من الشعراء المجيدين . وأن تضيف إلى أبي نواس من مدح مسلم ووصفه وفخره دون أن يكون خطأ عظيما من الوجهة الفنية ، لأن هنالك مثلاً أعلى من الإجاده والتقان ، قد وضعه الشعراء أمامهم فهم يحتذونه ويتأثرونـه ، فإذا أحسـناـ تـأثـرـ هـذـاـ الأـسـلـوبـ وـتـقـلـيـدـهـ فـهـمـ رـاضـونـ »^(١) .

فلم يكن الخضوع لنمطية الشعر الجاهلى ، أو التأثر به عائقاً أمام الأصالة والجدة والصدق الفنى إذا ما ملك الشاعر القدرة على خلق الصور ، ووظائفها للتعبير عن إحساسه وواقعه معـاـ .

والشاعر يتعامل مع موضوعات يستطيع أن يشكلها كيـفـماـ شـاءـ فـىـ قـوـالـيهـ الفـنـيـةـ ، كـاـشـفـاـ بـذـلـكـ عـنـ كـلـ تقـاصـيـلـهاـ سـوـاءـ فـىـ الصـورـ أوـ المـعـانـىـ .ـ صـحـيـحـ أـنـ حـيـنـ يـعـالـجـ مـوـضـوـعاـ سـبـقـ إـلـيـهـ ،ـ قـدـ لـاـ يـسـتـطـعـ تـحـقـيقـ «ـ التـجـوـيدـ الفـنـيـ »ـ وـإـنـماـ يـصـبـحـ وـاقـعـهـ بـالـنـسـبـةـ إـلـيـهـ أـقـرـبـ إـلـىـ تـحـقـيقـ هـذـاـ التـجـوـيدـ ،ـ حـيـثـ تـفـتـحـ أـمـامـهـ مـجـالـاتـ الـمـهـارـةـ فـىـ الـصـيـاغـةـ ،ـ فـىـ نـفـسـ الـوقـتـ الـذـىـ يـعـقـمـ فـيـهـ تـجـربـتـهـ الإـنـسـانـيـةـ فـتـزـيدـ قـيـمةـ الـأـصـالـةـ فـىـ مـعـانـاتـهـ الـشـعـورـيـةـ .ـ

(١) د. طه حسين . حديث الأربعاء : ٢ / ١٥٢

ومع افتراض صحة هذه الفرضية يمكن للشاعر أن يجيد في تصوير موضوع سبق إليه ، خاصة إذا كانت ثمة صلة إنسانية تمنح هذا الموضوع صفة الشمول أو الاتصال بأعمق التجارب الإنسانية الممتدة عبر الأزمان والأجيال . ففي مثل هذه المواقف الإنسانية الشاملة لا يحس الشاعر أنه مقيد إلا إذا شغل نفسه بكل التفاصيل والجزئيات التي أتى عليها السابقون .

لقد ذهب الآمدي - مثلا - إلى أن السرقة لا تكون إلا في البديع المخترع ، وأنه لا سرقة في العام المشترك من المعانى المباحة الشائعة ، وهذا الاتجاه قريب منه نماذج كثيرة سبق أن عرضناها من الصور التي أخذها الشاعر وأجاد في إعادة تصويرها ، وإن كان الآمدي كما يقول الدكتور محمد مندور « لم يحاول أن يضع مقاييس دقيقة ، ومنهجه في هذه المسائل هو منهجه في غيرها ، أعني منهجا موضوعيا ، إذ لكل حالة حكمها ، والأمر عنده لا يبعده من الناحية النظرية حدود التوجيه العام . ونحن إذا نظرنا في طبيعة ما يسميه بالعام المشترك لم نستطع أن نطمئن إلى المقاييس المجمل لأنه إلى جانب العام المشترك نجد شيئاً قد فطن لهما النقاد العرب اللاحقون أنفسهم وهما :

عام مشترك يعبر عنه الشاعر تعبيراً أصيلاً فيتملكه ، وإلى جانبه نجد «الخاص» الذي شاع حتى أصبح هي حكم العام المشترك ، وهذا على عكس النوع السابق لا يكون فيه سرقة »^(١) وعلى هذا النحو يرى الدكتور مندور اكتمال النظرية شيئاً فشيئاً ويباور أصولها في المبادئ الآتية :

أولاً : لا سرقة في المعنى العام ولا الخاص الذي أصبح كالعام المشترك لكثرة شيوعه .

ثانياً : لا سرقة في الألفاظ المباحة المتداولة ، وإنما يكون السرق في اللفظ المستعمل استعمالاً أصيلاً »^(٢) .

(١) د. محمد مندور . النقد المنهجي عند المرب / ٢٦٨

(٢) المرجع السابق . الموضع نفسه .

لقد ورث الشعراء المحدثون من سابقيهم ثروة كبيرة ، ومسلم واحد من هؤلاء ، وزعيم يارز من زعمائهم ، ظهرت معانى أسلافه عنده فى كثير من الصور التى رسمها فبدت ناضجة من خلال تعمق الحس التراشى ، ولم يمثل تعاورهم لالمعانى والصور قبله عائقاً من الناحية الفنية ، بل إنه حفظ الكثير منها ، واحتداه فى شعره تصويراً ومعنى ، ولم يعد فى الوقت نفسه ابتكار صور كثيرة ولد فيها توليدات عجيبة ، تشهد بمهارته وفطنته ، وترفع من شأنه بين أقرانه من المحدثين ، خاصة حين استغلها فى صياغة تجارب حياته ، خالصة من كل شوائب التفعية ، فهو تتصل بحسه ونفسه وحياته سواء كان ذلك فى خمراته أم فى غزلياته ، فقد كان يضرب فى مثل هذه الأغراض على وتر حساس ينعكس عليه وجданه ومشاعره . صحيح أنه يتفاعل مع الألفاظ باختيار أعندها وأحلاها ، كما يسرف أحياناً فى البديع ، ولكنه - فى كل ذلك - لم يكن ينسى أن يغوص غوصاً عميقاً وراء المعانى المعبرة عن تجاربه بصدق . زد على ذلك أنه كان يستصفى لها من الرونق والبهاء ما يجعلها أكثر حيوية وكأنه يكسر حدة تلك القاعدة التي رسمها بعض النقاد القدماء من أن الشاعرين « إذا تعاورا معنى ولفظاً يجعل السبق لأقدمهما وأولهما موتاً ، وينسب الاحتداء إلى المتأخر »^(١) .

ومن استقراء أخبار حياة مسلم وظروف عصره قد نهدى إلى عنصر واضح فى مسألة الأصالة والذيف فى صورة الشعرية ، وهو الذى لقب بسبب إلحاشه على تكرار بعضها وحرصه على التجديد فى رسماها وزخرفتها ، « بصرىع الغوانى » فقد كان حسن التنمط ، جيد القول فى الشراب حتى قرنه بعضهم بأبي نواس ، وهو الذى عقد هذه المعانى الطريفة ، وأول من قال الشعر المعروف بالبديع ، كما شهد له القدماء بذلك .

وقد رأينا له صوراً قليلة فى الأغراض التقليدية استطاع أن يسجل سبقاً هنياً فى المعنى والصورة خاصة حين ربطها - فى بعض أطراffها - بحضارة عصره ، ومن العوامل التى ساعدته على تسجيل هذا السبق ارتباط هذه الصور بذاته

(١) المدة : ٢ / ٢٧٦

وتجاربه ، فقد قيل بعضها في الشراب ، ومعروف موقف مسلم في الموضوع ، وقيل بعضها في ملاحة الآخرين ، أو في معرض التفاخر بشعره ، فكان عليه أن يتحرى الأصالة ، ويصدر عن الصدق ، وبعضاً في الغزل ، وهو ما جلب له لقبه الذي اشتهر به ، وفي المديح عبر في أحياناً قليلة عن صدق إحساسه الذاتي تجاه ممدوحه ، وهو ما درج عليه شعراء العربية في هذا الباب من الشعر بصفة خاصة .

وامتدت أصالتة إلى موضوع الهجاء ، حيث يروي أن العباس بن الأحنف « كان مع إخوان له على شراب ، فذكروا مسلم بن الوليد ، فقال بعضهم : صريح الغواني . فقال العباس : ذاك ينبغي أن يسمى « صريح الفيلان » لا صريح الغواني ، وبلغ ذلك مسلماً فقال يهجو^(١) :

فَاتَّرَكَ خَنِيفَةً وَاطْلَبَ غَيْرَهَا نَسْبًا
بَنُو حَنْيَفَةَ لَا يَرْضَى الدَّاعِيُّ بِهِمْ
بِسُورَةِ الْجَهْلِ مَا لَمْ أَمْلِكِ الْفَحَضَبَا
فَادْهَبَ فَأَنْتَ طَلِيقُ الْحَلْمِ مُرْتَهَنْ
إِنِّي أَرَى لَكَ خَلْقًا يُشَبِّهُ الْعَرَبَا
إِذْهَبَ إِلَى عَرَبٍ تَرْضَى بِنَسْبَتِهِمْ
مُنْيَتِي مِنِّي وَقَدْ جَدَ الْجَرَاءُ بِنَا
بِغَایَةِ مَنَعَتَكَ الْفَوْتُ وَالْطَّابَانَا

وكان صورته الهجائية تصدر معبرة - هي الأخرى - عن موقف وتجربة ، دون أن يبحث في ذلك عن نمط يعتدبه من انماط سابقيه ، وهنا تستمد أصالتة من ممارسته التجريبية بنفسه . ويررون أن دعبلأ قال : « كان أبو نواس يسألني أن أجمع بينه وبين مسلم بن الوليد ، وكان مسلم يسائلني أن أجمع بينه وبين أبي نواس وكان أبو نواس إذا حضر تخلف مسلم ، وإذا حضر مسلم تخلف أبو نواس ، إلى أن اجتمعا فاشنده أبو نواس :

أَجَارَةَ زَيَّةَ تَيْنَا أَبُوكَ غَيْرُوا
وَمَيْسُورُ مَا يُرْجِحُ لَدِيَكَ عَسِيرَ
وَانشده مسلم :

لَهُ مِنْ هَاشِمٍ فِي أَرْضِهِ جَبَلٌ
وَأَنْتَ وَابْنُكَ رَكَنَا ذَلِكَ الْجَبَلِ
فقللت لأبي نواس : كيف رأيت مسلماً ؟ فقال : هو أشعر الناس بعدي ،
وسألت مسلماً وقلت : كيف رأيت أبو نواس ؟ قال : هو أشعر الناس وأنا بعده »^(٢) .

^(١) الأغانى : ١٩ / ٥٣

^(٢) الأغانى : ١٩ / ٥٢

وهي رواية سبق أن استشهدنا بها في موضع آخر ، وجاءت ضرورة تكرارها هنا لما فيها من دلالات يحملها مثل هذا الاعتراف ، مما يرفع من شأن شعره ، وكأنه يعتمد بأصالته ، دون أن يجوز على صاحبه ، أو يزعم أنه ينافسه ، وفي كل هذا من اعتداد الشاعر بنفسه ما فيه . وطبعي أن تمتد هذه الأصالة إلى حياة الشاعر العملية ، فقد سلك فيها سلوكاً جديداً يقوم على التوبة ، ويرفض ما كان يصنعه في صباح ، وإذا هو - من الناحية الفنية - يثور على ماضيه على الرغم من أصالة هذا الماضي ، وكانت النتيجة أنه حاول التخلص من شعره ، كما جاء في تلك الرواية حيث قال الحسين : « وحدثني جماعة من أهل جرجان أن راوية مسلم جاء إليه بعد أن تاب ليعرض عليه شعره ، فتناوله مسلم ، ثم أخذ منه الدفتر الذي في يده ، فقذف به في البحر ، فلهذا قل شعره ، فليس في أيدي الناس منه إلا ما كان بالعراق ، وما كان في أيدي الممدودين من مدائجهم »^(١) .

ولعل إحساس معاصريه بأصالته وصدقه في الصور الفزلية هو ما دفع بهم إلى إضفاء لقب (صريح الغواني) عليه ، وإن لم يرحب هو نفسه بهذا اللقب ، كما ورد في بعض الروايات ، قال الحسين : « وحدثني الحسين بن دعبل قال : قال أبي لمسلم : ما معنى قولك : « لا تدع بي الشوق أني غير معمود ». قال : لا تدعني صريح الغواني فلست كذلك ، وكان يلقب بهذا اللقب وكان له كارها »^(٢) .

وخرجا من أزمة التسمية هذه ، يمكن الوقوف على أصالة مسلم الفنيه من زاويتين :

الأولى : في سبب التسمية وقد أوردنا فيها بعض صوره التي من خلالها التقط الرشيد هذا اللقب وأطلقه عليه ، ويصح هنا أن نتوقف عند رواية مع صورة أخرى تقييد في دعم هذا الموقف إذا صحت نسبتها إلى مسلم ، فقد نقل إليها في كتاب الأدب أن رجلاً سأله مسلم بن الوليد : لم تدعني صريح الغواني ؟ فأنا يقول :

(١) نفسه : ٤٥ / ١٩
(٢) الأغاني : ٤٦ / ١٩

إِنْ وَرَدَ الْخَدُودُ وَالْأَعْيُّنِ النُّجُّ
سِلِّ وَمَا فِي الشُّغُورِ مِنْ أَقْحَوَانِ
دُّ وَمَا فِي الصَّدُورِ مِنْ رُمَانِ
تَرَكْتُنِي عِنْدَ الْفَوَائِنِ صَرِيعًا
فَهَهُذَا أَدْعَى «صَرِيعُ الْفَوَائِنِ»^(١)

فهو يعترف بالتسمية ، ويصرح في الأبيات بأنه صرير الغوانى حقا ، فإذا
اضفنا هنا إلى فلسنته التي رأيناها من قبل فيما يتعلق بتكرار اللقب في صورة ،
وقفنا على طبيعة أصالته الفنية في هذه الزاوية من حياته الخاصة ، إذ لم يكن
مزيفا حين عاش حياته مع فتياته ، ثم أنشأ فيها ما أنشأ من صور فنية بما فيها
التفاني في الحب والخلاعة في الهوى ، والإغراء بجمال الغوانى .

الثانية : في رفض التسمية وقد أوردنا رواية صاحب الأغاني فيها من قبل ،
حين جعله كارها لها ، فإذا ما أضفنا إليها أن مسلما رش زوجته في حياته رثاء
خالصا دل على وفاء وصدق ، يؤكد ما قيل عنه إنه « جزع عليها جرعا شديدا
وتسلك مدة طويلة » ، وعزم على ملامحة ذلك ، فأقسم عليه بعض إخوانه ذات يوم أن
يزوره ، ففعل ، فأكلوا وقدموا الشراب فامتنع منه مسلم وأباه ^(٢) .

إذا أضفنا هذه الرواية إلى سابقتها التي رفض فيها اللقب في ظروف وفاة
زوجته ، تجلى الصدق الفني والأصلية في التجربة في هذا الرفض أيضا .

وخبر آخر يؤكد هذه الأصلية وذلك الصدى فيما يروى عنه « أن راويته جاء
إليه بعد أن تاب ليعرض عليه شعره ، فتغافله مسلم ، ثم أخذ منه الدفتر الذي في
يده ، فقذف به في البحر » ^(٣) .

فالخبران يؤكدان رفض التسمية من خلال واقعيتين ، تؤكد كل منهما سبب
الرفض بنفس الدرجة التي أكدت بها روایات أخرى سبب التسمية ، ولم تكن
المسألة عنده - إذن - وهما فنيا يقدرون ما بدلت تجربة حياة في كلتا الحالتين .

وفي أخباره وصور مدحه ما يدل على عمق أصالته في جانب من شعره ،

(١) الشالبي . لطائف المعارف / ٢٢

(٢) الأغاني : ١٩ / ١٦

(٣) نفسه : ٤٥ / ١٩

وعلى زيفه أيضاً في جانب آخر منه . ومما ذكره القدماء ويمكن الاستناد إليه هنا في كشف حقيقة هذا أو ذاك بالإضافة إلى الاحتکام إلى صوره وقصائصه في هذا المجال ما يروي أن مسلماً كان مداحاً ليزيد بن مزيد ، وكان يُؤثِّر ويقدمه ويجزل صلاته ، فلما مات وفَدَ على ابنه محمد ، فمدحه وعزاه عن أبيه ، وأقام ببابه أياماً قلما ير منه ما يحب فانصرف عنه وقال فيه^(١) :

لَبَسْتُ عَرَاءَ عَنِ لِقَاءِ مُحَمَّدٍ
وَأَعْرَضْتُ عَنْهَا مُتَصْفًا وَوَدُودًا
وَقُلْتُ لِنَفْسٍ قَادِهَا الشَّوْقُ تَحْوُهُ
فَمَعَوْضَهَا حُبُّ الْلِقَاءِ صُدُودًا
هَبِيهِ امْرًا قَدْ كَانَ أَصْفَكَ وَدَهُ
لَعْمَرِي لَقَدْ وَلَى قَمَ الْقَبْدَهُ خَمِيدًا

قلما يقبل أن يتملق مدحوه هنا ، دون أن يجد المناخ الملائم للمديح ، فكان حريصاً على ماء وجهه خشية أن يراق في سبيل هذا الغرض الذي ملاه بالشّراء الأرض نفاقاً ومجلاة وزيفاً .

ولا تستطيع أن تزعم هنا أن كل صوره في المديح بدت فيها أصالته ، بقدر ما نجد الأغلب الأعم منها وقد ظهر منه زيف شعوره ، وانفصاله عن ذاته واضحاً . وهو في ذلك يسير على سنت الشعراء الذين سبقوه أو عاصروه .

بل إن صور المديح عنده يمكن رصدها تاكيداً لزيف تجربته ، خاصة حين أطلق على ممدحويه تلك الصفات المطلقة المثالية المجردة التي طالما تعاملها الشعراء في تصوير الخلفاء والأمراء ، واتخذوا منها مجالاً للمبالغة ، ويدخل في عداد هذه الصور ما جاء عن مسلم أنه دخل على الفضل بن سهل فأنشد له قوله فيه^(٢) :

لَوْ تَنْطَقَ النَّاسُ أَوْ أَنْبَهُوا بِعِلْمِهِمْ
وَنَبَهَتْ عَنْ مَعَالِي دَهْرِكَ الْكُتُبِ
إِذَا تَفَاخَرْتِ الْأَمْلَاكَ وَاتَّسَّبُوا
لَمْ يَلْغُفُوا مِنْكَ أَدْنَى مَا تَمُّتُّ بِهِ

(١) نفسه : ٤٢ / ١٩ .
(٢) الأغاني : ٥٦ / ١٩ .

فهو يقصر مهمة الكتب والناس على التبليه على معلى ممدوحه ، وإن كان قد أورد ذلك في صورة باهته فتنيا ، فقد أجاد الزييف في غيرها حين جعل ممدوحه لا يسل سيفه إلا على الجن :

لَا يُقْمِدُ السَّيْفَ مُذْ نَيَطَتْ حَمَائِلَهِ يَوْمًا وَلَا سَلَةً إِلَّا عَلَى جَانِ^(١)

ولا نبعد هنا عن إطار صوره في الدهر ، وبهمنا منها هنا ما صوره فيها من عظمة ممدوحه ، و موقفه من الدهر ابتداء من تشبيهه به في قوله^(٢) :

كَالْدَهْرِ لَا يَنْتَبِشْ عَمَّنْ يَهْمِمُ بِهِ قَدْ أَوْسَعَ النَّاسَ إِنْعَامًا وَإِغْمَامًا
إِلَى إعْجَابِ الدَّهْرِ ، وَاعْتِزَازِهِ فِي قَوْلِهِ^(٣) :

فَالْدَهْرِ يَغْبِطُ أُولَئِكَ أُولَاهُ إِذْ لَمْ يَكُنْ كَانَ فِي أَعْصَارِ الْأَوَّلِ

إلى الممدوح ، وهو يبعث للدهر بأسه وجوده^(٤) :

لَمْ يَبْعَثِ الدَّهْرُ يَوْمًا بَعْدَ تَبَّأْتِهِ إِلَّا اتَّبَعَتْ لَهُ بِالْبَاسِ وَالْجُودِ

ثم إليه وهو يقهر الدهر^(٥) :

ذَلِكَ الَّذِي قَمَعَ الزَّمَانَ بِعِزَّةٍ وَعَلَّا بِسَيْفِ أَمَانِهِ الْزَّلْزَالُ
ذُو رُونقِ غَضْبِ أَجِيدَ صِقَالًا بَاقٍ عَلَى حَدَّثِ الزَّمَانِ كَائِنَهُ
فَأَنِّي لِتَجْرِيهِ الشَّاعِرُ أَنْ تَظَهُرَ فِي هَذِهِ الصُّورِ الَّتِي رَاحَ يَرْسِمُهَا بِدَفْقَةِ ،
يَشْخُصُ فِيهَا وَيَرِيْنِ ، لَا لِشُئِّ إِلَّا لِإِرْضَاءِ مَمْدُوحِيهِ ، أَمَا عَنْ ذَاتِ الْفَنَانِ ، فَمِنْ
الْوَاضِحِ أَنَّهَا كَادَتْ تَخْتَفِي ، وَكَانَ كُلُّ مَا يَهْمِمُهُ هُنَّا أَنْ يَكْسِبَ الْجُولَةَ ، فَلِيَطَّلِقَ لِخَيَالِهِ
الْعَنَانُ فِي التَّصْوِيرِ الَّذِي لَا يَمْتَنِعُ إِلَى الْحَقِيقَةِ بِصَلَةٍ ، فَمَمْدُوحِهِ عَلَى حَدِّ تَصْوِيرِهِ :

كَافِي الْإِمَامُ الْوَرَى طَرَا بِاجْمَعِهَا وَفَاقَهُمْ بِبِيُوتِ الْمَاجِدِ يَتَبَّأْهَا^(٦)

(١) الديوان / ١٢٩

(٢) نفسه / ٣٣

(٣) نفسه / ١٥

(٤) الديوان / ١٧٠

(٥) نفسه / ٢٠٥

(٦) نفسه / ٢١٨

أو أنه :

إِنْ يَشْكُرِ النَّاسُ مَا أَوْتَيْتَ بَنِي حَسَنٍ فَقَدْ وَسَعَتْ بَنِي حَوَاءَ إِنْفَامًا^(١)

إذ تبدو صوره - في معظمها - مطلقة بعيدة عن الواقع بعدها عن ذاته ،
فليقل فيها ما هو قائل : طالما خرجت من هذين الإطارين إلى إطار مثالي نمطي
يتصوّره سعيًا وراء الفرض المادي ، فيبدو مطلقاً وعاماً غير محدد الملامح ولا
منضيطة القسمات .

وإذا كانت صوره في المديح يسهل إدراجهما في باب الصورة المزيفة أو
الموقف المفتول ، فإن صوره في مقدمات المديح تظل تكشف عن أصالته وصدقه
بالمعنى الفنى ، صحيح أنه لم يك يخلص في بعضها من الموروث ، ولكنه نجح في
اصطناع هذا التخلص في كثير منها محققاً بذلك ضرباً من الجدة وملامح
من الأصلية .

وقد سبق أن انتهينا في الفصل الأول إلى أن نسبة المقدمات الطالية في
شعر مسلم لا تتجاوز سبعة في المائة من قصائده ومقطوعاته ، ومعنى ذلك أنه
صور في النسبة الباقيّة تجاربه الذاتية موزعة بين الغزل والخمر ، وبهذا القياس
يبقى لأصالته في هذا الميدان ثلاثة وتسعمون في المائة من شعره ، وهي نسبة
تكشف بوضوح عن غلبة أصالته في فنه حين تعلق تصوير حياته ، كما سبق للنسبة
الأولى أن كشفت عن زيفه حين جرى وراء القديم ونسى ذاته أمام ذلك الآخر الذي
شغل بإرضائه فحسب وكأنما سلبه هويته .

ويكفي هنا من كل نموذج تجديدي أن نجد فيه تجربة الشاعر صورة لتأكيد
الموقف ، ففي إحدى قصائده يبدأ بالخمر ملحاً في طلبها ، وهذا هو واقع حياته
صريعاً للمدام على حد تصويره :

أَدِيرَا عَلَى الرَّاحَ لَا تَشْرِي فَتَبِي
وَلَا تَطْبَبَا مِنْ عِنْدِ قَاتِلِي ذَحَلِي^(٢)

(١) نفسه / ٦٦
(٢) الديوان : ٣٣

وفي مقام الغزل تراه يعنى أكثر من تجربة ، فيقتطع من مواقفه
وموقف عذاله :

سَرَتْ بِمَلَامِ حِينَ هَوَّمْ عُذْلَى مَلَامَةٌ لَا قَالَ وَلَا مُتَبَدِّلٌ^(١)

وأول قصيدة في ديوانه مطلعها تلك الصورة المفرقة في الذاتية :

أَجْرِيتُ حَبْلَنَ خَلِيعَ فِي الصُّبْنَا غَزْلِ وَشَمَرَتْ هَمْ العَذَالِ فِي العَذَلِ^(٢)

وهي إحدى التجارب الغزلية التي صور فيها آلام المحب بدأ القصيدة مصورة
حاله :

أَغْرَى بِهِ الشَّوْقُ لَيْلَ السَّاهِرِ الرَّمَدِ وَنَظَرَةٌ وَكُلُّ عَيْنَيْهِ بِالسُّهُدِ^(٣)

وفي الندم والتحسر على انقضاض الشباب ومجيء الشيب :

طَلَائِعُ شَيْبٍ سَيِّرَ أَسْرَعَهَا رَسْلُ يُرِدُّنَ شَبَابِيْ أَنْ يُقَاتَلَ لَهُ كَهْلُ^(٤)

وله في نفس الموقف صورة أخرى في مطلع قصيدة :

قَدْ اطَّلَعْتَ عَلَى سِرْزِيْ وَإِغْلَانِيْ فَادْهَبْ لِشَانِكَ لَيْسَ الْجَهَلُ مِنْ شَانِي^(٥)

وفي مطالع أخرى تتعدد الصور التي تطرأ لها نفسه ، وتكشف عن طبيعة
غزله اللاهى الذي أخلص فى تصويره لذاته من مثل قوله :

تَحْمَلْتْ هَجْرَ الشَّادِنِ الْمُتَدَلِّ وَعَاصَيْتُ فِي حُبِّ الْغَوَایَةِ عُذْلَى^(٦)

وقوله :

اِلْعَلِيْنَ مَا بِيْ اِمْ اَسِرْ فَاكِتِمْ وَكَيْفَ وَفِي وَجْهِيْ مِنْ الْحُبِّ مَعْلَمُ^(٧)

- (١) نفسه / ٢٤
- (٢) نفسه / ١
- (٣) نفسه / ٨٠
- (٤) الديوان / ٨٨
- (٥) نفسه / ١٢١
- (٦) نفسه / ١٤١
- (٧) نفسه / ١٧٧

وقوله :

خَلِيلٌ لَسْتُ أَرِي الْحُبَّ عَمَارًا فَلَا تَعْذِلَنِي خَلَعَتُ الْعِذَارًا^(١)

وقوله :

كَتَابٌ أَخِي فَتَى كَلْفٍ طَرُوبٍ إِلَى خُودٍ مُنْعَمَةٍ لَعُوبٍ^(٢)

إلى آخر تلك الصور التي اكتظت بها مطالع قصائده ، وفيها أجداد توظيف مطلع القصيدة ، مما يبعث الدفقة الشعرورية الأصلية التي تسري في أعماقه ، ويكشف من خلال الصورة عن طبيعة تجربته التي يعيشها هو ، فلا يكاد ينفصل فيها بحال عن ذاته ، أو واقعه الاجتماعي على نحو ما صنع فيما نقل من الصور الجاهزة الموروثة .

وترتبط هذه الأصلة بمحاور التجديد عند مسلم ارتباطاً وثيقاً ، ولعل هذا ما حدا ببعض النقاد إلى عده واحداً من الشعراء المقلقين ، حتى أدرجوه ضمن قائمة الفحول الثلاثة المشهورين من الطبقة الثانية من الشعراء العباسيين .

فقد قال الشعر في صباح فصوص معلم تلك الفترة من حياته ، وكشف ما اتسمت به من لهو ومجون وطرب ، وخرج منها إلى مرحلة الشباب ، فكان فيها حلواً متمكناً من الفهم والتجربة والتميز والمعرفة ، وهي صفات شهد لها بها رواة أخباره حين شبهوه بزهير بن أبي سلمي ، وما رووا عنه من أنه كان شديداً الآلة ، كثيراً الصبر ، حتى تأثر شعره بهذه الطباع المتميزة .

وحين أنشد ممدوحيه لم يفقد ذاته حين صور شرابة ، ولوهه ، وغزله ، ومجالسه مع أصحابه فأحسن وأجاد آنذاك ، حتى تناشد الخليفة وأصحابه بيته المشهور :

هَلِ الْعَيْشُ إِلَّا أَرُوحَ مَعَ الصُّبَابِ وَأَغْدُو صَرِيعَ الْكَأسِ وَالْأَعْيُنِ النَّجَلِ
وَبِقِي لِإِخْلَاصِهِ فِي هَذَا الْجَانِبِ مِنْ حَيَاتِهِ أَنَّهُ زَيْفٌ - حَيْنَ زَيْفٌ - تَجَارِبَهِ

(١) نفسه / ١٨٩

(٢) نفسه / ١٩١

في موضوع المديح - بالتحديد - ليؤكد أصالته في إطار تجربة اللهو والفن
والخمر ، أعني أنه حين مدح الأمراء والرؤساء الذين ربطتهم به علاقات لينال من
عطائهم ، راح ينفقها على ملاده التي عاشها مع إخوانه من خلقاء شعراء مصر .
 فهو يكسب بجانب من فنه ، ليرضى بما يكسبه جانبا آخر منه بدا فيه أقرب
ما يكون فيه إلى الصدق الفنى وأصلة الوقوف مع الذات والتغيير عنها .

لقد راح مسلم يبذل جهده الفني لكي يلائم بين كل شريحة من شرائح حياته
ويبين الصورة التي يرسمها لها ، فاستطاع من خلال الصورة الواحدة والمكررة ،
والتي أطرب فيها أو استطرد أن يعبر عن طبيعة تلك الحياة ، وتفاعلها مع طبيعة
واقعه الحضاري ، وأضفى عليها من سمات الطرف الاجتماعي ، ما استطاع به أن
يبارى أقرانه خاصة أبا نواس .

وربما أشيعت صور مسلم بما فيها من الأصالة والعمق والصدق أذواق الخلفاء
الممدوحين ، كما أشيعت أذواق جمهوره ، وثمة رواية طويلة تحتاج هنا إلى سردها
كاملة ليظهر مدى إعجاب بعض الخلفاء بالصورة الأصلية التي رسمها مسلم
انطلاقا من تجاربه الذاتية دون سواها .

من ذلك ما قاله العتبى حاكيا : « كان هارون الرشيد يقتل أولاد قاطمة
وشييعتهم ، وكان مسلم بن الوليد صريع الغوانى قد رمى عنده بالتشريح ، فأمر بطلبه ،
فهرب منه ، ثم أمر بطلب أنس بن أبي شنيع كاتب البرامكة فهرب منه ، ثم وجد هو
ومسلم بن الوليد عند قينة ببغداد ، فلما أتى بهما قيل له : يا أمير المؤمنين قد أتى
بالرجلين ، قال : أى الرجلين ؟ قيل : أنس بن أبي شنيع ومسلم بن الوليد ، فقال :
الحمد لله الذى أظرفنى بهما . يا غلام أحضرهما ، فلما دخلاه عليه نظر إلى مسلم
وقد تغير لونه ، فرق له وقال : ايه يا مسلم أنت القائل :

أَنِّسَ الْهَوَى بَيْنِي عَلَىٰ فِي الْحَشَا
وَرَاهُ يَطْمَحُ عَنْ بَنِي الْعَبَّاسِ
قال : بل أنا الذى أقول يا أمير المؤمنين :
أَنِّسَ الْهَوَى بَيْتِي الْمُعْمُومَةِ فِي الْحَشَا
مُسْتَوْحِشاً مِنْ سَائِرِ الإِيَّاسِ

وَإِذَا تَكَامَلَتِ الْفَحْضَائِلُ كُنْتُمْ

أَوْلَى بِذَلِكَ يَا بَنِي الْعَبَّاسِ

قال : فعجب هارون من سرعة بيته ، وقال له بعض جلسايه : استيقه يا أمير المؤمنين فإنه من أشعر الناس ، وامتحنه فسترى منه عجبا ، فقال له : قل شيئاً في أنس . فقال : يا أمير المؤمنين أفرخ روعي أفرخ الله روعك يوم الحاجة إلى ذلك فإني لم أدخل على خيبة قط .

ثم أنشأ يقول :

تَلَحَّظَ السَّيِّفُ مِنْ شَوَّقٍ إِلَى أَنْسٍ
فَلَيَسَ يَبْلُغُ مَنْهُ مَا يَؤْمِلُهُ
أَمْضَى مِنَ الْمَوْتِ يَقْصُو عِنْدَ قَدْرِهِ
وَلَيَسَ لِلْمَوْتِ عَفْوٌ حِينَ يَقْتَدِرُ

قال : فأجلسه هارون وراء ظهره لثلا يرى ما هم به ، حتى إذا فرغ من قتل أنس قال له : أنشدنا أشعر شعر لك ، فكلما فرغ من قصيدة قال له : التي تقول فيها الوحل فاني رويتها وأنا صغير فأنشده شعره الذي أوله :

أَدِيرًا عَلَى الرَّاحَ لَا تَشْرِبَا قَبْلِي
وَلَا تَطَّلِبَا مِنْ عِنْدِ قَاتَلَتِي ذَحْلِي
حتى انتهى إلى قوله :

إِذَا مَا عَلَتْ مِنَا دُوَابَةُ شَارِبٍ
تَمَّ تَمَّتْ بِهِ مَشْيَ المُقْبَدِ فِي الْوَحْلِ
فَضَحِكَ هارون وقال : ويحك يا مسلم ، أما رضيت أن قيدته حتى جعلته يمشي في الوحل ، ثم أمر له بجائزه وأخل سبيله » (١) .

صحيح أن مغزى الرواية لا يقف عند رصد هذه الحقيقة وحدها ، فقد قال فيها مسلم أكثر من بيت ، ولكن إعجاب الرشيد بهذه الصورة التي عبر مسلم فيها عن تجاربه الذاتية لا تخفي دلالته من خلال تصاصيلها .

وتتردد عبارات النقاد في إعجابهم بشعره بما يكتفى للكشف عن أصالته ،

(١) ابن عبد ربه . العقد الفريد : ١٨٠ / ٢ - ١٨٢ -

خاصة حين ذكرها ما كان سابقاً فيه ، ثم قلده بعده شعراء آخرون ، أو سرقوه منه ،
إذ يذكر الرواية أن أبي الشيص قد سرق قول مسلم بن الوليد :

يَجُودُ بِالنَّفْسِ إِنْ حَنَّ الْجَوَادُ بِهَا
والْجَوَادُ بِالنَّفْسِ أَقْصَى غَایَةِ الْجُودِ

حيث أخذته فقال :

أَمْسَى يَقِيكَ بِنَفْسِكَ قَدْ حَبَاكَ بِهَا
والْجَوَادُ بِالنَّفْسِ أَقْصَى غَایَةِ الْجُودِ^(١)

ويذكر ابن وكيع أن قول مسلم بن الوليد :

يَقُولُ صَحْبِي وَقَدْ جَدُوا عَلَى عَجَلٍ
وَالْحَيْلَ تَسْتَثِنُ بِالرَّكِبَانِ فِي الْأَجْمَعِ
فَقُلْتُ كَلَّا وَلَكِنْ مَطْلَعَ الْكَرَمِ

امْطَلَعَ الشَّمْسُ تَبَغِي إِنْ تَؤْمَنْ بِنَا

أخذ أبو تمام فقال :

يَقُولُ فِي قَوْمٍ صَحْبِي وَقَدْ أَخْدَتَ
مِنَ السُّرِّيِّ وَخَطَا الْمَهْرِيَّةِ الْقُوْدِ
فَقُلْتُ كَلَّا وَلَكِنْ مَطْلَعَ الْجُودِ^(٢)

ويقوم ترجيح الأصالة هنا على أساس أن كلام السابق هو الأصل بالنسبة لمن
أخذ منه ، ومن ذلك أسبقية مسلم في قوله في الهجاء :

أَمَا الْهِجَاءُ فَدَقَّ عِرْضُكَ دُونَةٌ
وَالْمَدْحُ عَنِكَ كَمَا عَلِمْتَ جَلِيلٌ
عِرْضٌ مَّزَرَّزَتِ بِهِ وَأَنْتَ ذَلِيلٌ
فَادْهَبْ فَإِنَّ طَلِيقَ عِرْضِكِ إِنَّهُ

أخذ أبو تمام فقال :

فَالَّذِي النَّاصِحُونَ وَهُوَ مُقَارِنٌ
ذُمُّ مَنْ كَانَ جَاهِلًا إِطْرَاءُ
صَدَقُوا فِي الْهِجَاءِ رُفْعَةُ أَقْوَا
مَطْفَامَ فَلَيْسَ عِنْدِي هِجَاءٌ
فَيَبْلُغُ الْكَلَامِ بُونَ بَعِيدٍ^(٣) .

وقد قصدنا رصد هذه الصور التي حقق مسلم فيها سبقاً فنياً لأنها تكشف

(١) قراضاة الذهب / ٤٥

(٢) المنصف ، ورقة ٩

(٣) المنصف ، ورقة ٨

عن أصالته الفنية في رسماها وإيادها ، دون أن يُسبِّق إلى مثلاها فكانت بنت قريحة وابتداره ، أعجب بها من بعده فاهتموا بها وقلدوها .

وإنصافاً لمسلم في باب المديح ، الذي اتخذناه نموذجاً للزيف الشعوري والفنى ، لا تَعْدُ عنده إخلاصاً في مدح البرامكة بشكل أثار تساؤلات حائرة يملؤها الدهشة والتعجب : أين خلفاء البيت العباسى والشعر يُفْتَن للبرامكة^(١) فيقول مسلم بن الوليد :

تُسَاقِطُ يُمْنَاهُ نَدَى وَشِمَالَهُ
رَدَى وَعَيْونَ الْقَوْلِ مَنْطِقَهُ الْفَصْنَلُ
جَرَى مَذْحَوَهُ الْمَهْدُ فِي شَأْوَ « جَعْفَرٌ »
إِلَى غَايَةِ يَتَّلُو الْمِثَانِ الَّذِي يَتَّلُو
أَنَافِ بِهِ الْعَلَيَّا « يَعْيَى » وَ « جَعْفَرٌ »
فَلَيْسَ لَهُ مِثْلٌ وَلَا تَهْمَّ مِثْلَهُ
فُرُوعَ تَلَقَّهَا الْمَفَارِسُ فَاعْتَلَى
بِهَا عَاطِفَاً أَعْنَاقَهَا قَصْنَدَهُ الْأَصْلُ^(٢)

ويهمنا من هذه الأبيات بتصورها الطريفة ذلك التساؤل الذي طرحته الدكتورة بنت الشاطئ ، ليكون انطلاقاً إلى تبيين حرية مسلم في اختيار ممدوحية ، ثم تسخير صوره من أجلهم بعد ذلك ، ذلك أن مسألة الاختيار هنا تظل لها دلالتها على أصالته فيما يقول ، بصرف النظر عن زيف الصورة في هذا الفرض عموماً ، فهو لم يكن بدعاً بين شعراء عصره في ذلك ، بل يحسب له ضمن عناصر أصالته من واقع أنس هذا الاختيار ، صحيح أنها في جانب منها مادية ، ولكنها لم تكن تخرج عن حدود حياة مسلم التي أدارها في إطار هذه المادة وقضاء ملذاته ، وهي في الجانب الآخر ترتبط بذات الشاعر في حبه للبرامكة وتقريره إليهم ، وكان يمكنه أن يزييف

(١) انظر د . بنت الشاطئ . قيم جديدة للأدب العربي / ١٣٩
(٢) الديوان / ٢٦٣ - ٢٦٤

تجاربه أمام أى ممدوح فى عصره ، ولكنه آثر ذلك الاختيار إرضاء لنفسه ثم كسبها للعطاء الذى يعد إشباعاً ل حاجاته أيضاً .

وقد اتخذ من صور المدح مجالاً للفخر فى ملحوظاته لشعراء عصره مثل أبي نواس بصفة خاصة وهو بذلك يكشف عن ثقافته الأدبية التى تأصلت فى نفسه نتيجة تكوينه الشعافى من جانب التراث وأصالة الموروث ، ثم من جانب المادة اللغوية والأدبية التى اكتسبها من بيئته الفكرية - الكوفة - فكان ذلك كله من مؤهلات أصلته ، خاصة أنه كان على اتصال بثقافات أخرى فى عصره غير الثقافة العربية ، فلم يكن يجهل ما حوله ، بل تأثر به بقدر كبير من وعي الفنان ، كما تأثر بيئات المتكلمين التى كانت شائعة فى عصره ، فكانت إحاطته بالثقافات العربية وغير العربية من مبررات تأكيد مقومات تلك الأصالة التى ظهرت فى صوره ، سواء ما يتعلق منها بالموروث أو ما أضافه هو فى تجديده إلى مادة هذا الموروث . وهكذا صحب القديم الجديد عند مسلم ، وسار بموازاته ، مواكباً لتيارات العصر الحضارية والفكرية ، فجاء تطور صوره تعبيراً أميناً عما أصاب ذلك العصر من تطور ملموس عد أمراً طبيعياً فى الحياة الجديدة . فقد خرج هذا التطور بشعراء العصر من إطار الجزئية والجمود إلى إطار التفاعل مع كل معطياته ، فى شتى مجالات الحياة ، وأولها - بالطبع - المجال الأ资料ي ، وتحقق لمسلم نجاح وأصالة من خلال ثقافته ، فلم يطغ التيار الأجنبى على شعره ، بل بقى فى مجلمه عربياً أصيلاً ، على عكس اتجاه مجموعة من الشعراء . كان همهاجرى وراء الثقافات الأجنبية ببريقها وزخرفها تأكيداً لانتماءاتها الشعوبية .

ويبقى خير ما صنعته مسلم فى صورته التراثية والحضارية مرتبطة بما حققه من الأصالة فى كلتيهما : أصالة الثقافة التى جاءت من مواكبة الجديد للقديم دون تناقض أو سيادة لروح التحدى والرفض ، وإن كان هذا لا يحرمه حقه فى محاولة الخروج فى بعض صوره عن إطار القديم كلياً ، ولكن حتى فى هذا المجال لم يستطع التخلص من الثقافة العربية ، وكان يفخر بتنوع ثقافته كما ورد فى الأغانى : « قيل لمسلم بن الوليد : أى شعرك أحب إليك ؟ قال : إن فى شعري لبيتاً أخذت معناه من التوراة وهو قوله :

ذَلِكَ عَلَى عَيْبِهَا الدُّنْيَا وَصَدَقَهَا مَا اسْتَرْجَعَ الدَّهْرُ مِمَّا كَانَ أَعْطَانِي^(١)

وَفِيهِ يَظْهِرُ إِلَى أَىْ حَدْ كَانَ إِعْجَابُ مُسْلِمَ بِبَيْتِهِ الَّذِي يَسْتَغْلِفُ فِيهِ هَذَا الْمَعْنَى الْدِينِي ، وَكَانَ مِنْ هَدْفِهِ أَنْ يَأْتِي بِأَطْرَافِ جَدِيدَةِ مِنَ التَّبَيِّنَاتِ لِيُصْبِحَ ذَلِكَ بِالنَّسْبَةِ إِلَيْهِ مَدْعَةً لِلْفَخْرِ ، وَسَبَقَ أَنْ عَرَضْنَا الْحَسَنَ الدِّينِي حَتَّى فِي الصُّورَةِ الْخَمْرِيَّةِ عَنْهُ حِينَ جَعَلَ زَوْجَهَا مُسْلِمًا .

لَقِدْ أَصْبَحَتِ الرُّوحُ الْجَدِيدَةُ تَبْحَثُ عَنْ كُلِّ مَا هُوَ جَدِيدٌ ، يَتَاغُمُ مَعَ رُوحِ الْعَصْرِ ، وَمَعَ هَذَا الْهَدْفِ الْجَزِئِيِّ لَمْ يَكُنَ الشَّاعِرُ لِيَتَخلَّصُ - وَإِنْ كَانَ يَبْغِي ذَلِكَ أَحْيَانًا - مِنْ هِيمَنَةِ الْمَوْرُوثِ الْقَدِيمِ الَّذِي فَرَضَ نَفْسَهُ عَلَى شِعْرِهِ .

وَلَهُذَا جَاءَتِ مُعْظَمُ صُورِ مُسْلِمٍ تَتَسَمُّ بِالْجَدَةِ وَالْطَّرَافَةِ خَاصَّةٍ مِنْهَا مَا يَتَعَلَّقُ بِاسْتِعْرَاضِ الْمَشَاهِدِ الْفَنِيَّةِ مِنْ حَضَارَةِ الْعَصْرِ ، كَمَا مَا جَاءَ مِنْهَا قَاصِرًا عَنْ حَدِّ تَقْليِدِ الْقَدَمَاءِ فَلَمْ يَتَجاوزْ آذَانَ النَّقَادِ مِنْ أَهْلِ الْلُّغَةِ ، وَإِنْ كَانَ الشَّاعِرُ قَدْ حَاوَلَ تَقْطِيلَةَ التَّقْليِدِ بِمَا أَضَافَهُ عَلَى الصُّورَةِ مِنْ أَبعَادٍ جَدِيدَةٍ ، تَبَرَّزُ فِيهَا الصُّنْعَةُ بِبِرِيقِهَا وَزُخْرُفِهَا .

وَلَا يَقْلِلُ مِنْ أَصَالَةِ شَاعِرِيَّةِ مُسْلِمٍ - كَمَا قَلَّتِنَا مَرَارًا - أَنَّهُ احْتَذَى بَعْضَ صُورِ التِّرَاثِ ، إِذْ حَاوَلَ الْاِخْتِيَارَ مِنْ بُنَاتِ هَذِهِ الصُّورِ فَأَجَادَ الْاِخْتِيَارَ ، ثُمَّ حَاوَلَ إِعَادَةِ التَّصْوِيرِ ، فَأَحْسَنَ اِنتِقَاءِ الْأَلْفَاظِ وَالْعَبَاراتِ ، كَمَا أَجَادَ فِي اِنتِقَاءِ الْأَدَةِ التَّصْوِيرِيَّةِ الَّتِي يَرْسِمُ بِهَا الصُّورَةَ سَوَاءً أَكَانَتْ اِسْتِعَارَةً ، أَمْ تَشْخِيصًا يَسْتَقْبَسُ مِنْ خَلَالِهِ عَنَّاصِرُ الصُّورَةِ ، فَيَسْتَوْفِي كُلَّ جَزَئِيَّاتِهَا وَجُوانِيَّهَا ، وَهُوَ فِي كُلِّ ذَلِكَ يَكْشُفُ عَنْ حَسَنِ الذَّاتِيِّ ، وَإِدْرَاكِهِ لِلْعَلَاقَاتِ الْقَائِمَةِ بَيْنَ الْأَشْيَاءِ الْمُحْسَوَّةِ أَوِ الْمَعْنَوِيَّةِ ، وَيَؤْكِدُ أَصَالَتَهُ فِي مَسَأَلَةِ الْاِخْتِيَارِ لِلصُّورَةِ وَالِانتِقَاءِ لِلْأَلْفَاظِ .

وَلَا يَعْنِي وُجُودُ بَعْضِ الصُّورِ الَّتِي يَنْتَابُهَا قَدْرُ مَنْ السُّخْفُ أَوِ الْضَّعْفُ - وَهِيَ لَدِيهِ نَادِرَةٌ - أَنْ تَقْلِلُ مِنْ قَدْرَتِهِ الْفَنِيَّةِ أَوْ بِرَاعَتِهِ فِي الْإِبْدَاعِ ، فَقَدْ يَعْدَدُ الْعَلَى بَيْنِ الصُّورَتَيْنِ وَلَا يَتَفَقَّدُ فِي ذَلِكَ مَعَ ذُوقِ الْمُتَلَقِّيِّ أَوِ النُّوْقِ الْحَضَارِيِّ ، وَعِنْدَئِذٍ لَا يَصْبِحُ

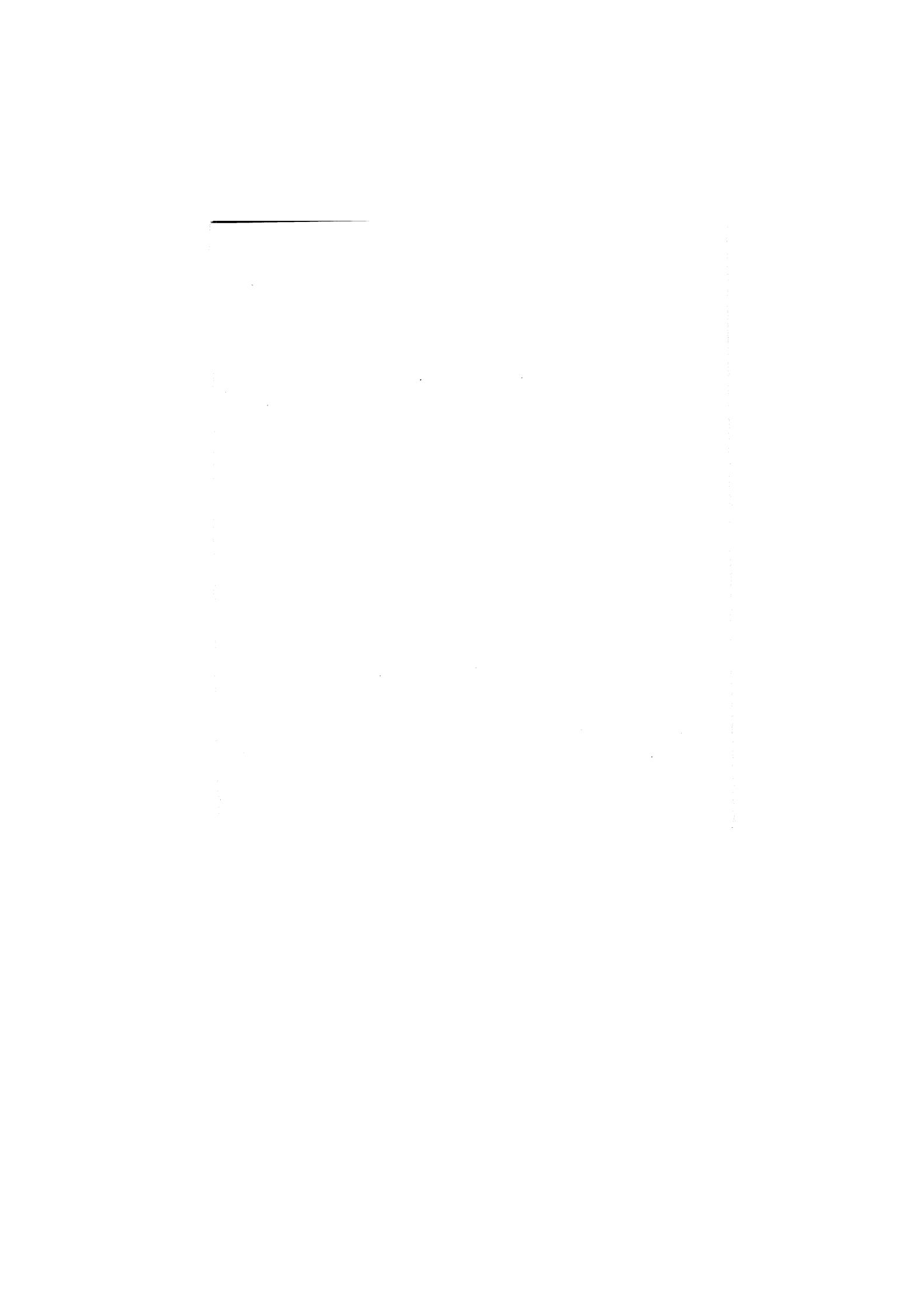
(١) الأغانى : ١٩ / ٤٥

ضرورياً أن نسمه بالضعف ، أو أن نحكم عليه بالفشل إلا إذا أسرف في مثل هذه الصور ، مما يكشف عن زيفه وعدم أصالة تجاربه وهو ما لم يقع في هذه الدراسة.

إن على الشاعر أن يشعر القارئ بصنعته ، كما أن عليه أن يشعره بتجربته دون افتعمال أو تكلف في رسم الصورة ، وقد تحقق ذلك لمسلم في معظم صوره الغزلية والخمرية ، وفي قليل من صور الهجاء والمديح ففي صوره الغزلية يظهر صدق التجربة بشكل أكثر وضوحاً ، إذ إن التغزل عنده لم يعد افتعمالاً لموقف ، أو نسجاً لتجربة من صنع الخيال ، بل أصبح طابعاً واقعياً لحياة الشاعر ، فهو المسيطر على الصورة ، وكأنه يندمج مع ظروف حضارة عصره ، فيعيش حالات نفسه ، ويقرن خفقات قلبه بسرعة انقضاء أيام اللهو والطرب .

كل هذا يؤكّد عناصر الأصالة في شعر مسلم وصوره ، وهي جانب هام لا يخفى في تلك الصور . برزت فيها شخصية الشاعر بشكلها الطبيعي ، وحجمها الحقيقي ، دون أن تظل كامنة أو مطمرة في ثنايا أوصافه التي خلعتها على ممدوديه ، بل إن مسلماً عرض الكثير من مفاخر ذاته في قصائد المديح وفصل القول فيها في المقدمات وفي أبيات أخرى خاصة به ضمنها صور المديح ، ومن هنا يصح القول بأنه حين نظم قصائده لم تكن خالية من أصالة الشاعر : إنساناً وفناناً ، فحين رسم صوره لم تكن بمعزل عن تجارب حياته بكل أبعادها ، وفي كل هذا من أصالة الفنان ما فيه : أصالة الثقافة ، وأصالة التجربة ، وأخيراً أصالة التصوير الشعري العميق .

* * *



(د) حول أساليب المعالجة التصويرية عامة

رأينا شاعرًا مقدمًا من شعراء الدولة العباسية حسن النسط، سليم الشعر متين السبك صحيح المعانى، قليل التكلف فى القول، صاحب رؤية وتفكير لا يرتجل ولا يبتده، وزعموا أنه أول من قال الشعر المعروف بالبدىع، وال الصحيح أنه لم يسبق إلى هذا الفن ولكنه أكثر منه فى شعره، وكذلك كان مسلم بن الوليد متصرفا فى فنون الشعر مدحًا ورثاء وهجاء وغزلًا ونسبيا، وبعض الرواية يقرنه فى الخمريات بآبى نواس^(١).

هذه هي مكانة مسلم من المنظور الحضارى الذى يرى فيه فتى العصر، أما من ناحية الشق الآخر التراوى فقد «أحيا مذهب شعراء بنى أمية فى مهاجاته قنبرا الشاعر، ولكن محمد بن داود أخذ عليه فى كتاب الورقة أنه أفسد مذهب القدماء بغلوه فى التشبيهات»^(٢). وأشار إليه الأمدى فى الموازنة حين رأى «أبا تمام وقد سلك طريقه فى البدىع، فاض محل بهما شعر العرب»^(٣) كما قال العسكري فى الصناعتين: «إنه جار على وتيرة واحدة لا يتغير عنها»^(٤).

من هذين الشقين كان لمسلم موقفه الخاص الذى جعل منه صاحب مذهب شعرى يعرف موقع أقدماته فيه جيدا، فتكاملت على يديه مدرسة البدىع، واتخذت أصولها الفنية اقتداء بمسلكه فيه، وأكسيت شعر عصره روحًا جديدة، حين جعلته انعكاسا للحضارة المادية الزاهية.

(١) انظر عمر فروخ. تاريخ الأدب العربي (الأعصر العباسية) / ١٧٧

(٢) بروكلمان. تاريخ الأدب العربي : ٢٢ / ٢

(٣) الموازنة / ٥٥

(٤) الصناعتين / ١٧

وكان لمسلم من كل ذلك موقعه الأدبي الذي أدركه النقاد والشعراء والعلماء، والمتأثر عن العلماء أن مسلما وأبا العتاهية وأبا نواس ثلاثتهم هم الذين انتهى إليهم التفوق في الشعر من الطبقة الثانية، وفي تفضيل أحدهم على الآخر خلاف عريض بين النقاد، وكل فريق يميل إلى فن من فنون الشعر يقدم صاحبه.

كثُرت ملاحظاته لشعراء عصره حتى استطاع أن يحدد لنفسه موقعا فنياً متميزا بينهم، فبدأ شاعراً مجدداً له مدرسته واتجاهه وأسلوبه.

وما أظنه نال مكانته هذه بينهم عبثا، فمن الحق أنهم أجادوا في أشعارهم ما استطاعوا، فجاء التجديد عندهم واضحًا في المضمون والصياغة، وراح مسلم يتفرد بينهم في جدة محاولاته الفنية، فقد لجأ بعض الشعراء إلى التجديد في أعاريض الشعر وأوزانه، فماهدي بشار مثلا إلى أوزان جديدة يعبر فيها عن طبيعة التجارب التي عاشها، وأبرز فيها قدرًا من ظرفه الاجتماعي ولجأ أبو العتاهية إلى استخدام أوزان غير أوزان القدماء، محاولة منه للتخلص من القديم لكن يدرج في عدد المحدثين، ففيه طبعه بشعره كثيرا ولم يتحقق له الهدف الفني الصرف.

وفي مقابل كل هذا جاء تجديد مسلم من نوع آخر، حيث بث صوره كل تجاريه ولifetime العصر، كما عاشها بلا منازع، وأخذ من مظاهر الحياة ومحاجمتها ما حاول به أن يزخرف صوره، فكان مجال الابتكار بالنسبة له هو واضحًا في أنماط المحسنات، فترى في ذلك مدرسة البديع التي اكتسبت تأثيراً ناضجاً من أثر البيئة والحضارة والثقافة، مما كان له صدأ في أخيلة الشاعر وتصوراته وكذلك معانيه.

وقد استطاع مسلم أن يحقق كل ذلك دون إسفاف مكروه، أو تعقيد ممقوت، فعبر عن ذاته، وعكس تناقضها مع أدائه التصويري، الذي تمثل عنده في التماس ما هو جديد في عالم الفن الشعري. وابتداء من استهلال القصيدة إلى خاتمتها حاول مسلم على مدار الصورة الجزئية والكلية أن يكون أميناً في استغلال معطيات الحياة الاجتماعية، وحياته النفسية، حرصاً منه على احتلال تلك المكانة التي سعى إليها في مجال الشعر، فصار زعيماً لمدرسة أشيع من خلالها أذواق جمهوره ونقاده، ووضع أساساً فنياً تتلمذ على هديها من جاء بعده من الشعراء.

وحاول مسلم أن يتحرك في إطار مادة عصره فجاءت معاناته حضارية في معظمها، وحاول أن يستغل ثقافته من بنات أفكار عصره وتراصه فجاءت صوره تراثية في قليل منها، وسيطر عليه طابع العصرية حين ركز كل همه على ظروف حياته، فأصبح أقرب إلى الواقعية في فنه.

وقد اكتمل عنده هذه الواقعية حين ساندتها مواقفه التفسية التي عبرت عن معاناته ومكابدته. ومن هنا أخرج مسلم صوره عن حدود تلك الدائرة التي اتهم فيها الشعر العربي عموماً بأنه «يتجه إلى المقابلة، يدنى الأشياء ويقر بها بينما ينصرف الشعر الحقيقي إلى ما تستبطنه وترمز إليه، الأول يغش السطح بينما ينفذ الثاني إلى الغور والأعمق»^(١).

ويظل من غير حقنا أن نلزم شعراء القرن الثاني بأن يرسموا الصورة الرازفة، تلك التي عبر عنها مسلم بصورة المكررة وغيرها من التي استطرد فيها، فاستغل ما كان متاحاً له من الأدوات التي وفرها له عصره، أو هيأتها له ثقافته. ولا يصح أن نطالبه بتجاوز تلك الأدوات، التي أتيح لها منها الاستعارة والتشبّه والتشخيص فاستعملها، وانتقى من بينها ما واتته القدرة الفنية وطبيعة المعنى وتناسقه مع طبيعة الصورة المعبّرة عن المعنى .

وقد جاءت صوره على قدر ما أراده لها من إبراز الأوصاف التي تصور المعاني، ولا يجب أن يكون رائداً في الحكم عليه في هذا المجال مدى معاصرة هذا المعيار للتغيرات النقدية المعاصرة لنا نحن الآن كأن تكون الصورة رازفة أو غير رازفة، ولكن المعيار - من منظور بلاغي آخر - يجب أن نراه من مدى استجادة المعنى حين يأتي في شكل تصوري معين يضيف عليه من الفن ما يجعله أكثر حيوية ورونقًا وبهاء، دون حاجة إلى الفربابة أو التعقيد أو الحشو، فعندئذ يكون المعنى جيداً وطريفاً جودة الصورة وطراحتها. وهنا يمكن أن نصرف النظر عن فكرة النقاد القدامى التي تكشف عن كراهتهم للشعراء المحدثين، غالباً ما كانت هذه النظرة نابعة من أهواء أصحابها وطبيعة ثقافتهم التي قدست كل ما هو قديم وحققت من

(١) إيليا حاوي، نماذج في النقد الأدبي / ٣٧

شأن كل ما هو محدث، «والمعنى قد يكون غريباً وطريفاً لم يسبق إليه، وهو قبيح بارد فملء الدنيا مثل أشعار قوم من المحدثين سبقو إلى البرد فيها»^(١).

ووجد مسلم - كغيره من شعراء القرن الثاني - أداته الفنية في الاستعارة والتشخيص حين أحس أنهم يساعدان على بث الحركة والحياة في معطيات العصر المادية والمعنوية، ولم تكن الاستعارة من ابتکاره ولا له الفضل في أولية الاستخدام التصويري من خالله، ولكنه حين استمدتها من السابقين اتخذ منها مشجباً على عليه خواطره وأحاسيسه ومشاعره، وحين رأى ضرورة زخرفة هذا المشجب لجأ إلى البديع لعله يضفي منه على الصور جمالاً، وإن كان الزمام قد أفلت منه أحياناً فوصلت الصورة إلى مرحلة من التعقيد المعنوي أو التلاعيب اللفظي الذي أفقدها قيمتها في الأداء الجمالي، ولكنه - في معظم الأحيان - حق بها فيما فنياً جديدة من تداخل نسيج البديع مع الصورة.

وبذلك استطاع مسلم أن يشغل أدباء عصره في الموازنة بينه وبين أبي نواس، فقد حدث أبو القاسم الفقيه الموصلى قال: جاريتك أنا فراس الكاتب بحضوره القاسم بن عبيد الله في شيء من أشعار المحدثين فاعتقدت تقضيل أبي نواس، واعتقدت تقضيل مسلم، وطال الخطاب في ذلك حتى دخل أبو العباس محمد ابن يزيد المبرد، فتحاكمنا إليه فقال: قال لي عبد الصمد بن المعدل، وما رأيت أغرب منه معرفة بالشعر، وقد سأله عنهما فقال: والله ما جرى أبو نواس قط في ميدان مسلم، ولا تسمو نفسه إلى أن يفاضل بينهما، إلا أن له حظاً من الشهرة والذكر ليس لمسلم مثله^(٢).

وحكى ابن الرومي الشاعر فقال: حضرت مع البحترى منزل عبيد الله بن عبد الله بن طاهر وقد سئل البحترى عن أبي نواس ومسلم أيهما أشعر فقال: أبو نواس أشعر، فقال عبيد الله إن أبي العباس ثعلباً ليس يطابقك على قوله ويفضل مسلماً فقال البحترى: ليس ذا من عمل ثعلب وذويه من المتعاطفين لعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من قد وقع في مسالك طرق الشعر إلى مضائقه وانتهى به إلى ضروراته^(٣).

(١) قدامة. نقد الشعر / ٨٢

(٢) (٣) معاهد التصصيم / ٣٦١

ويبدو من هاتين الروايتين أن مسلما قد احتل مكانة بارزة بين شعراء عصره شغلت النقاد والعلماء، فأخذواه في مضمamar المنافسة مع أبي نواس، فيرى بعضهم أنه أقرب إلى المحافظة في الشعر من أبي نواس، وأقرب منه إلى عمود الشعر، وهي حقيقة يعقل بها شعره فيما ورد عنده من حس تراشى في التصوير يلمح فيه طابع الصنعة التي توضع في خدمة الصورة التراثية.

وإذا كان شعر أبي نواس أكثر انتشاراً ورواجاً من شعر مسلم فلعل مرد ذلك إلى أن أبي نواس قد اشتهر بأنه كان صادق التعبير عن الحياة اليومية في عصره وأكثر تمثلاً لها، وكأنه يصرف كل محاولاته في التقرير بين فنه وبين الحياة الجديدة، ومن هنا أعرض عن المعانى الموروثة التي تناولها غيره من شعراء العصر دون أن يحسنوا تمثلاً، أو الإحساس بها، دون أن تصدق في تمثيل حياتهم أو حياة معاصرיהם.

ومن خلال حوارنا الطويل مع صور مسلم لا نعلن أبداً تحيزنا له حين نزعم أنه صنع صنيعة أبي نواس حين عبر عن حياته الخاصة، وقرب بين فنه وبين الحياة، وتتميز عن أبي نواس، حين أحسن تمثيل التراث، وجدد في صوره، بعيداً عن الأحقاد الاجتماعية التي كانت وراء تجديد التواصي من نزعة الشعوبية والزنقة، ثم يبقى لمسلم - بعد ذلك كله - أنه أسس مدرسة البديع، فصار لها إماماً تتلمذ من جاء بعده عليه، فإذا باسمه يذكر ما ذكرت مدرسته، أو ذكر هو أو أحد تلاميذه.

ثم يمكن تحديد الملامح العامة للصورة الفنية عند مسلم من عدة نواحٍ:

- فهي تعتمد في أطراف منها على القديم، خاصة فيما يتعلق بمسألة الوضوح الذي يلجا إليه الشاعر حين يستعين بأفكار القدماء ومعانيهم، ثم يضفي عليها من أفكاره ومشاعره، وفي النهاية تأخذ شكلاً ظاهرياً حسياً تبدو فيه حدودها واضحة جلية.

ثم كان مسلم حريصاً في صوره على أن يعبر عن ظروف حياته وتجاربه، ويترجم من خلالها مشاعره إلى معانٍ وأشكال فنية، تتألق في لوحات فنية يسلط عليها العصر أضواءه فيزيدها إشراقاً.

وبعد حراة التجارب الذاتية للشاعر غير خافية، ولم تطوى في هذه الصور، بل ظهرت ما بين الأنماط الاستعارية والتشخيصية، وبين الحرص على كسوة هذا وذاك بأطراف من التحسين والتميق البديع.

ثم إن الصورة عنده قليلاً ما تأتى عفوية مباشرة إلا في المواقف التي يرى فيها نفسه مضطراً إلى ملاحة الآخرين، فيتشد دون تعمّد الصنعة في التصوير، أو الصدق في التعبير عن التجربة، ربما لأن هدفه في مثل هذه الحالات لا يتتجاوز إفحام خصمه، أو يتحول إلى إثارة الدهشة لدى المتلقى بالإتيان بحسن ما استطاع من القول في حدود الموقف ذاته.

وكان نتيجة بعض الزيف في تجارب الشاعر أن تضاءل عنصر الصدق عنده في بعض صوره، وتعاظمت في مقابل ذلك براعته في التعبير والتحسين الذي يغطي به ذلك الزيف.

ثم إنه أحرز تفوقاً وسبقاً فتياً في بعض صوره التي ألح عليها الشعراء من بعده فقصروا عن ذلك.

- إن ما بدا من بعض التشويه في بعض صوره لم يكن إلا نتيجة إسرافه وحرصه على إحراز ذلك السبق الفني في إطار البديع بألوانه المختلفة، مما أدى به - أحياناً قليلة - إلى الوقوع في دائرة الغموض أو التعقيد الفني.

- إن هذا التشويه في جانب منه يمكن إرجاعه إلى زيف التجربة التي حاول مسلم أن يفتعل بعض المواقف أحياناً من أجلها، ويبدو هنا واضحاً في بعض المواقف الفرزالية التي يرى فيها عذرياً، وهو لم يمر بتجارب صادقة في نفس الإطار فيغلب عليه فيها طابع التقليد الممحض، أو افتلال الموقف وتزييف الشعور.

- إن نقاد عصره وشعراء لم يكونوا غافلين عن سقطاته أو زلاته، فقد حمل بعضهم عليه حين رأوا منه خروجاً على روح الفن في سبيل الإيقاع اللفظي.

- إن خصائص صورته في الجانب التقليدي منها لا يختلف اختلافاً جذرياً عن صور القدماء، وفيها الخيال القريب، والاحتفال باللفظ والموسيقى والعاطفة

اليسيرة التي تنساب في سهولة ووضوح، فتؤدي إلى تناول الصور، واحتضاف المناظر السريعة التي يحاول تلوينها بعد ذلك بما استطاع من صندوق أصياغ عصره.

- وتتمتع صوره في جملتها بروح الشاعرية الموهوبة، كما تظهر فيها شخصيته الاجتماعية والفنية بما فيها من جمال وبلافة وعنوية وسلامة وبساطة.

بل تبدو الصورة عنده مجالاً خصباً تظهر فيه قدرته على الخلق الفني والابتكار في الأساليب والتجديد في وسائل الأداء، وفي كل ذلك تظهر ملكاته وقدراته على الإحساس بالحياة والإبداع والإجاده.

لقد بدأ الصورة عند مسلم تعبيراً عن نفسه وحياته، وكشف خصائص فنه الأدبي، وعرضنا لسمات مذهبه في البديع، فجاءت صوره - في معظمها - نابضة بالحياة والشعور والموسيقى، مع دقة التصوير وحدة الخيال، إنها حياة متداقة تتطابق بها الكلمات والتعبيرات، وتبرز فيها شخصيته وحياة عصره.

وعلى أية حال وصل مسلم بفنه الشعري إلى درجة سمحت لنقاد عصره أن يضعوه بين فحول الشعراء، ولعل مرد ذلك - في النهاية - إلى ما أتى به من تلك الصور البينانية البديعية التي جمع فيها بين الطبع والصنعة المتقدنة، فكلاهما يتداخل في شعره تداخلاً يكشف عن قدرته الفنية، ويعكس تمكّنه من أدوات التصوير التي عبر بها عن المعانى التي ملأت عليه حياته، وأزدحمت بها حواسه.

* * *

المصادر والمراجع

أ - المصادر

- (١) الأَمْدِي: (أَبُو الْقَاسِمِ حَسَنِ بْنِ بَشَرِ الْأَمْدِي) الْمُوازِنَةُ بَيْنَ الطَّائِبِيْنَ - تَحْقِيقُ السَّيِّدِ أَحْمَدِ صَفَرَ - ط. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦١
- (٢) الْأَبْشِيْهِي: (شَهَابُ الدِّينِ مُحَمَّدُ بْنُ أَحْمَدَ أَبِي الْفَتْحِ الْأَبْشِيْهِي) الْمُسْتَطْرِفُ مِنْ كُلِّ فَنٍ مُسْتَظْرِفٍ. ط. مصطفى اليابي الحلبى. القاهرة ١٢٧١ هـ - ١٩٥٢ م.
- (٣) اَبْنِ الْأَثِيرِ: (ضَيَّاءُ الدِّينِ بْنِ الْأَثِيرِ) الْمُثُلُ السَّائِرُ فِي أَدْبِ الْكَاتِبِ وَالشَّاعِرِ. ط. مطبعة حجازى. القاهرة ١٩٣٥ م.
- (٤) اَبْنِ خَلْدُونَ: (وَلِيُّ الدِّينِ عَبْدِ الرَّحْمَنِ بْنِ مُحَمَّدِ بْنِ الْحَسِينِ بْنِ خَلْدُونَ) مُقْدِمة اَبْنِ خَلْدُونَ. ط. المكتبة التجارية الكبرى. القاهرة ٠٠٠٠. ت.
- (٥) اَبْنِ رَشِيقِ: (أَبُو عَلَى الْحَسِنِ بْنِ رَشِيقِ الْقِيرَوَانِيِّ الْأَزْدِيِّ) الْعَمَدةُ فِي مُحَاسِنِ الشِّعْرَاءِ وَآدَابِهِ وَنَقْدِهِ - تَحْقِيقُ مُحَمَّدِ مُحَمَّدِ الْجَمِيدِ: ط. دار الجيل. بيروت ١٩٧٢
- (٦) اَبْنِ سَنَانِ الْخَفَاجِيِّ: سِرُّ الْفَصَاحَةِ. ط. مصر. القاهرة ١٩٣٢ هـ - ١٣٥٠ هـ.
- (٧) اَبْنِ طَبَاطِبَا الْعَلَوِيِّ: (مُحَمَّدُ بْنُ أَحْمَدَ) عِيَارُ الشِّعْرِ - تَحْقِيقُ وَتَعْلِيْقُ طِهِ الْحَجَرِيِّ وَمُحَمَّدِ زَغْلُولِ سَلَامَ. ط. المطبعة التجارية الكبرى. القاهرة ١٩٥٦
- (٨) اَبْنِ قَتِيْبَةِ: (أَبُو مُحَمَّدِ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ مُحَمَّدِ بْنِ مُسْلِمِ بْنِ قَتِيْبَةِ) الشِّعْرُ وَالشِّعْرَاءُ - تَحْقِيقُ أَحْمَدِ شَاكِرَ. ط. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٦
- (٩) اَبْنِ قَتِيْبَةِ: عِيَونُ الْأَخْبَارِ. ط. دار الكتب المصرية. القاهرة ١٩٢٨
- (١٠) اَبْنِ الْمَعْتَزِ: (عَبْدُ اللَّهِ بْنِ الْمَعْتَزِ) الْبَدِيعُ - شِرْحٌ وَتَعْلِيْقٌ مُحَمَّدِ عَبْدِ الْمُنْعَمِ خَفَاجِيِّ. ط. مصطفى اليابي الحلبى. القاهرة ١٩٤٥

- (١١) ابن المعتر: طبقات الشعراء. ط. دار المعارف بمصر. القاهرة د.ت.
- (١٢) ابن المعتر: فضول التماهيل في تباشير السرور. ط. المطبعة العربية. مصر.
القاهرة ١٩٢٥
- (١٣) أبو أحمد الحسين بن عبد الله العسكري: المصنون في الأدب - تحقيق عبد
السلام هارون. ط. دائرة المطبوعات والنشر. الكويت ١٩٦٠
- (١٤) أبو إسحاق إبراهيم المعروف بالرقيق النديم: قطب السرور في أوصاف
الخمور - تحقيق أحمد الجندي. ط. مجمع اللغة العربية. دمشق ١٩٦٩
- (١٥) أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندرسني: العقد الفريد - شرح وترتيب
أحمد أمين وأحمد الدين وإبراهيم الإبياري. ط. مطبعة لجنة التأليف
والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٤٠
- (١٦) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني - تحقيق عبد الستار فراج. ط. دار الثقافة
بيروت ١٩٥٩
- (١٧) أبو نواس: (الحسن بن هانئ) ديوان أبي نواس - تحقيق أحمد عبد المجيد
الغزالى. ط. مطبعة مصر. القاهرة ١٩٥٣
- (١٨) أبو هلال العسكري: (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري) كتاب
الصناعتين - تحقيق على البحاوى ومحمد أبي الفضل إبراهيم ط. دار إحياء
الكتب العربية عيسى الحلبي. القاهرة ١٩٥٢
- (١٩) الأخطل: ديوان الأخطل. ط. المطبعة الكاثوليكية. بيروت ١٨٩١
- (٢٠) الأعشى: ديوان الأعشى - تحقيق د. محمد محمد حسين. ط. مكتبة الآداب
- ميدان الأوبرا - القاهرة /١٩٥٠
- (٢١) أمرؤ القيس: ديوان أمرؤ القيس - تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم ط. دار
المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٩
- (٢٢) بشار بن برد: ديوان بشار - شرح محمد الطاهر بن عاشور. ط. لجنة التأليف
والترجمة والنشر ١٣٦٩ هـ - ١٩٥٠ م.

- (٢٣) التبريزى: (الإمام الخطيب أبو زكريا يحيى بن على التبريزى) شرح القصائد العشر - تحقيق فخر الدين قباوة. ط. المكتبة العربية بحلب ١٩٦٩
- (٢٤) الجاحظ: (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ) البيان والتبيين. ط. المكتبة التجارية الكبرى. القاهرة ١٩٢٢
- (٢٥) الجاحظ: كتاب الحيوان - تحقيق عبد السلام هارون. ط. مصطفى البابى الحلى. القاهرة ١٩٢٨
- (٢٦) الجاحظ: رسائل الجاحظ - تحقيق عبد السلام هارون. ط. مكتبة الخانجى بمصر. القاهرة ١٩٦٤
- (٢٧) جرير: ديوان جرير - تحقيق نعман محمد أمين طه. ط. دار المعارف بمصر . القاهرة ١٩٦٩
- (٢٨) جميل بن معمر العذري: ديوان جميل تحقيق د. حسين نصار. ط. مكتبة مصر ١٩٦٧
- (٢٩) الجهميشارى: الوزراء والكتاب - ت. الأستاذ السقا والإبىارى وشلبى بمصر . القاهرة ١٩٣٨
- (٣٠) الحصرى: (إبراهيم بن على الحصرى القىروانى) زهر الآداب وثمر الألباب - ت. زکى مبارك. ط. دار الجيل للطباعة. بيروت ١٩٧٢
- (٣١) الخالديان: المختار من شعر بشار (اختيار الخالدين) ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٤
- (٣٢) الخالديان: الأشیاء والنظائر - حققه وعلق عليه السيد محمد يوسف ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٦٥
- (٣٣) ذو الرمة: ديوان ذى الرمة. ط. أمير قطر. المكتب الإسلامي للطباعة والنشر ١٩٦٤
- (٣٤) زهير: ديوان زهير بن أبي سلمى. ط. دار الكتب المصرية. القاهرة ١٩٤٤
- (٣٥) طرفة: ديوان طرفة بن العبد - شرح الشنتمرى . ط. أميل بويلون ١٩٠١

- (٣٦) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة - تحقيق هـ. ريتـ.طـ. وزارة المعارف. استانبول ١٩٥٤ مـ. محمد رشيد رضا ١٩٣٩
- (٣٧) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز - تصحيح محمد عبد ومحمد محمود الشنقيطيـ.طـ. مطبعة مجلة المنار ١٣٢١ هـ.
- (٣٨) عنترة بن شداد: ديوان عنترة - تحقيق عبد المنعم عبد الرؤوف شلبيـ.طـ. المكتبة التجارية. القاهرة دـ.تـ.
- (٣٩) القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتبنى وخصومه - تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى - الطبعة الثالثة ، دار إحياء الكتب العربية . دـ.تـ .
- (٤٠) قدامة بن جعفر: نقد الشعر. عنى بتصحیحه سـ. ١ . بونياکرـ.
- ترجمة سعد الدين توفيقـ.طـ. مطبعة بريل بمدينة ليدنـ.دـ.تـ.
- (٤١) المرزباني: (أبو عبید الله محمد بن عمران بن موسى) معجم الشعراء - تحقيق عبد الستار فراجـ.طـ. دار إحياء الكتب العربية ١٣٧٩ هـ ١٩٦٠ مـ.
- (٤٢) المرزباني: الموشحـ.طـ. المطبعة السلفيةـ.القاهرة ١٣٤٢ هـ.
- (٤٣) المرزوقي: (أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي) شرح ديوان الحماسة - نشر أحمد أمين وعبد السلام هارونـ.طـ. لجنة التأليف والترجمة والنشرـ. القاهرة ١٩٦٨
- (٤٤) مسلم بن الوليد: صريح الغوانى (مسلم بن الوليد) - تحقيق دـ. سامي الدهانـ. طـ. دار المعارفـ. بمصرـ. ١٩٦٩
- (٤٥) المفضل الضبى: (أبو العباس المفضل بن محمد الضبى) المفضليات - تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارونـ.طـ. دار المعارفـ. بمصرـ. القاهرة ١٩٦٩
- (٤٦) التویرى: (شهاب الدين احمد بن عبد الوهاب التویرى) نهاية الأرب فى هنون الأدبـ.طـ. دار الكتب المصريةـ. القاهرة ١٩٢٤

ب - مراجع عربية ومتدرجة

- (٤٧) آدم ميتز: الحضارة الإسلامية - ترجمة محمد عبد الهادى أبي ريدة ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٧
- (٤٨) دكتور / ابراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين. ط. دار الثقافة بيروت. د. ت.
- (٤٩) دكتور / إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان. ط. الأنجلو المصرية. القاهرة. ١٩٥٢
- (٥٠) دكتور / إحسان عباس: تاريخ النقد العربي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري) ط. دار الأمانة، بيروت ١٩٧١ (الطبعة الأولى).
- (٥١) دكتور / إحسان عباس: فن الشعر. ط. دار الثقافة. بيروت ١٩٥٩
- (٥٢) د. أحمد أبو حمامة: فن المديح وتطوره في الشعر العربي. ط. دار الشرق الجديد، بيروت ١٩٦٢
- (٥٣) أحمد أمين : ضحى الإسلام . ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة . ١٩٣٤
- (٥٤) أحمد أمين: النقد الأدبي. القاهرة ١٩٥٢
- (٥٥) أحمد أمين مصطفى: الوصف في الشعر العباسي. رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة.
- (٥٦) دكتور / أحمد عبد الستار الجواري: الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري. ط. مطابع دار الكاف بيروت ١٩٥٦
- (٥٧) د. أحمد فريد رفاعي: عصر المؤمنون. ط. دار الكتب المصرية. القاهرة ١٩٢٧

- (٥٨) دكتور / أحمد كمال زكي: الحياة الأدبية في البصرة. ط. دار المعارف بمصر. القاهرة. د. ت.
- (٥٩) دكتور / أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث. أصوله واتجاهاته ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
- (٦٠) أحمد محمد عنبر: قضية الأدب بين اللفظ والمعنى أو بين الأشكال والدلائل قديماً وحديثاً. ط. دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٥٤
- (٦١) دكتور / أحمد مطلوب: مصطلحات بلاغية. ط. المجمع العلمي العراقي. بغداد ١٩٧٢
- (٦٢) أحمد نصيف الجنابي: في الرؤية الشعرية المعاصرة. ط. مطبعة الجمهورية. بغداد. د. ت.
- (٦٣) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة - ترجمة سلمى الخضراء الجبوسي ط. دار اليقظة العربية. بيروت ١٩٦٣
- (٦٤) إرنست هيشر: ضرورة الفن - ترجمة أسعد حليم. ط. الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٧١
- (٦٥) إليزابيث درو: الشعر: كيف تفهمه وتندوقه - ترجمة محمد إبراهيم الشوش. ط. مطبعة ميمنة. بيروت ١٩٦١
- (٦٦) إنعام الجندي: دراسات في الأدب العربي. ط. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت . لبنان. د. ت.
- (٦٧) أنيس المقدسي: أمراء الشعر في العصر العباسي. ط. دار العلم للملايين. الطبعة الخامسة. بيروت ١٩٦١
- (٦٨) دكتور / إيليا حاوي: هن الشعر الغمرى. ط. دار الثقافة، بيروت د. ت.
- (٦٩) دكتور / إيليا حاوي: هن الوصف . ط. دار الكتاب اللبناني. بيروت طبعة ثانية ١٩٦٧

- (٧٠) دكتور / بدوى طبانة: التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى. ط. الأنجلو مصرية. القاهرة ١٩٦٣
- (٧١) دكتور / بدوى طبانة: دراسات فى نقد الأدب العربى من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث المجرى. ط. الأنجلو مصرية. القاهرة ١٩٦٩
- (٧٢) بركلمان: تاريخ الأدب العربى - ترجمة د. عبد الحليم النجار. ط. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦١
- (٧٣) دكتورة / بنت الشاطئ (عائشة عبد الرحمن): قيم جديدة للأدب العربى. دار المعرفة. القاهرة ١٩٦١
- (٧٤) تشارلتن: فنون الأدب - ترجمة د. ذكى نجيب محمود. ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة د.ت.
- (٧٥) دكتور / جابر عصفور: قضية الصورة الفنية فى الموروث النقدى والبلاغى. رسالة دكتوراه مخطوطة بجامعة القاهرة ١٩٧٢
- (٧٦) جب (هـ - جب) : الأدب - ترجمة د. عبد اللطيف حمزة. ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٦
- (٧٧) جرونيام: دراسات فى الأدب العربى - ترجمة إحسان عباس وأنيس فريحة ومحمد يوسف نجم وكمال اليازجي. ط. مكتبة الحياة. بيروت ١٩٥٩
- (٧٨) دكتور/ جميل سعيد: تطور الخمريات فى الشعر العربى إلى أبي نواس. جد. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٤٥
- (٧٩) جورج غريب: شعر اللهو والخمر: تاريخه وأعلامه. ط. دار الثقافة. بيروت د.ت.
- (٨٠) جون ديوى: الفن خبرة. ترجمة ذكريا إبراهيم. ط. دار النهضة العربية. القاهرة ١٩٦٣
- (٨١) حياة جاسم: وحدة القصيدة فى الشعر العربى حتى نهاية العصر العباسى. ط. مطبعة الجمهورية بغداد ١٩٧٢

- (٨٢) حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية من جرير إلى المتبنى. رسالة دكتوراه
مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٦٨
- (٨٣) ديفيد ديشنس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق - ت. د. يوسف
نجم و د. إحسان عباس. ط. دار صادر، بيروت ١٩٦٧
- (٨٤) رشاد ز: مبادئ النقد الأدبي - ترجمة مصطفى بدوى . ط. المؤسسة
المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٦٣
- (٨٥) رجاء محمد عيد: المذهب البديعى فى الشعر والنقد. رسالة ماجستير
مخطوطة بجامعة القاهرة ١٩٦٨
- (٨٦) رسمية موسى السقطى: أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء. رسالة
ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة ١٩٦٦
- (٨٧) روى كادون: الأديب وصناعته - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. ط. مكتبة ميمونة.
بيروت ١٩٦٢
- (٨٨) رينيه وليك وأوستن وارين: نظرية الأدب - ترجمة محى الدين صبحى. ط.
المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب . بيروت ١٩٧٢
- (٨٩) دكتور / زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء . ط. دار الكاتب العربي للطباعة
والنشر. القاهرة ١٩٦٨
- (٩٠) سيد قطب: النقد الأدبي: أصوله ومناهجه. ط. دار الفكر العربي. طبعة
ثانية. القاهرة ١٩٥٤
- (٩١) دكتور / سيد نوبل : شعر الطبيعة في الأدب العربي . ط. مطبعة مصر.
القاهرة ١٩٤٥
- (٩٢) دكتور / شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ. ط. دار المعارف. بمصر.
القاهرة ١٩٦٥
- (٩٣) دكتور / شوقي ضيف: العصر العباسي الأول . ط. دار المعارف . بمصر .
القاهرة .

- (٩٤) دكتور/ شوقي ضيف: في النقد الأدبي. ط. دار المعارف القاهرة ١٩٦٢
- (٩٥) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري. ط. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- القاهرة ١٩٣٧
- (٩٦) دكتور/ طه حسين: حديث الأربعاء. ط. دار المعارف ١٩٧٠
- (٩٧) دكتور/ طه حسين: من حديث الشعر والنشر. ط. دار المعارف. بمصر.
- القاهرة ١٩٦٩
- (٩٨) عباس محمود العقاد: ابن الرومي. حياته من شعره. ط. مطبعة مصر.
- القاهرة. د. ت.
- (٩٩) دكتور / عبد الحميد حسن: الأصول الفنية للأدب. ط. الأنجلو المصرية.
- القاهرة ١٩٤٩
- (١٠٠) عبد القادر رباعي: مسلم بن الوليد : حياته وشعره. رسالة ماجستير،
مخطوطة بجامعة القاهرة ١٩٧٢
- (١٠١) دكتور/ عبد الكريم اليافى: دراسات فنية في الأدب العربي. ط. مطبعة
جامعة دمشق ١٩٦٣
- (١٠٢) دكتور / عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب
وصناعتها. ط. مصطفى البابي الحلبي. القاهرة ١٩٥٥
- (١٠٣) عدنان عبد النبي البلداوى: المطلع التقليدى فى القصيدة العربية. ط.
مطبعة الشعب. بغداد. د. ت.
- (١٠٤) دكتور / عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي. ط. دار
الفكر العربي. القاهرة ١٩٥٥
- (١٠٥) دكتور / عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب. ط. دار المعارف.
- بمصر. القاهرة ١٩٦٣

- (١٠٦) دكتور/ عفيف البهنسى: دراسات نظرية في الأدب العربي. ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٤
- (١٠٧) على الزبيدي: في الأدب العباسى. ط. دار المعرفة. القاهرة ١٩٥٩
- (١٠٨) د. عمر فروخ: أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله. ط. المكتب التجارى للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٤
- (١٠٩) د. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربى (الأعصر العباسية) ط. دار العلم للملائين. بيروت ١٩٦٨
- (١١٠) فؤاد ترزي: مسلم بن الوليد صريح الغوانى. ط. دار الكتاب. بيروت ١٩٦١
- (١١١) كراتشковسكي: دراسات فى تاريخ الأدب العربى. ط. دار النشر، موسكو ١٩٦٥
- (١١٢) كولنجوود : مبادئ الفن - ترجمة أحمد حمدى محمود . ط . الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر . القاهرة د. ت .
- (١١٣) لاسل آبر كرمبى: قواعد النقد الأدبي. ترجمة محمد عوض محمد ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٤٤
- (١١٤) لانسون: منهج البحث فى اللغة والأدب - ترجمة د. محمد مندور ط. دار العلم للملائين. بيروت ١٩٦٤
- (١١٥) دكتور / لطفي عبد البديع: الشعر واللغة. ط. النهضة المصرية. القاهرة ١٩٦٩
- (١١٦) لويس بوجان : الشعر - ترجمة سلمى الخضراء الجبوسى. ط. دار الثقافة بيروت ١٩٦١
- (١١٧) لويس هورتيك: الفن والأدب - ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعى. ط. وزارة الثقافة والإرشاد القومى. دمشق ١٩٦٥
- (١١٨) محمد أحمد برانق: البرامكة فى ظلال الخلفاء. ط. دار المعارف بمصر . القاهرة د. ت .

- (١١٩) دكتور / محمد جميل سلطان: صريح الفواني مسلم بن الوليد الأنصارى ط.
دار الأنوار - بيروت . الطبعة الثانية ١٩٦٧
- (١٢٠) محمد الخضر التونسي: الخيال فى الشعر العربى. ط. مطبعة مصر.
القاهرة ١٩٢٢
- (١٢١) دكتور / محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربى إلى القرن الرابع
المجرى. ط. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٤
- (١٢٢) دكتور / محمد عبد العزيز الكفراوى: الشعر العربى بين الجمود والتطور.
ط. مكتبة نهضة مصر. القاهرة ١٩٥٨
- (١٢٣) دكتور محمد عبد المنعم خفاجى :
- ابن المعتر وتراثه فى الأدب والنقد والبيان . ط. مكتبة الحسين التجارية
- القاهرة ١٩٤٩ .
- أعلام الشعر الجاهلى - مطبعة محمد توفيق - مصر - القاهرة ١٩٤٤ .
- الحياة الأدبية فى العصر العباسي . ط. دار العهد الجديد للطباعة .
الطبعة الأولى - القاهرة - ١٩٥٤ .
- (١٢٤) محمد عبد الهادى محمود :
- نظرية الصورة الشعرية عند شعراء مدرسة الديوان . رسالة دكتوراه
مخطوطة بجامعة القاهرة - ١٩٧٢ .
- (١٢٥) محمد على أبو حمدة :
- أبو القاسم الأمدى وكتاب الموازنة . ط. الدار العربية للطباعة والتأليف
والترجمة .
- (١٢٦) محمد العوض الوكيل :
- الشعر بين الجمود والتطور . ط. المؤسسة المصرية العامة للطباعة
والتأليف والترجمة - القاهرة - ١٩٦٤ .

- (١٢٧) دكتور محمد غنيم هلال :
 - النقد الأدبي الحديث . ط. دار النهضة العربية - القاهرة ١٩٦٤ .
- (١٢٨) محمد محمد عنانى :
 - النقد التحليلي . ط. دار الجيل للطباعة - بيروت . د. ت .
- (١٢٩) دكتور محمد مصطفى هدارة :
 - اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري . ط. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٦٣ .
- مشكلة السرقات في النقد العربي . ط. الانجلو مصرية - القاهرة ١٩٥٨ .
- (١٣٠) محمد مقيد الشوباشى :
 - الأدب ومذاهبه . ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٠ .
- (١٣١) دكتور محمد مندور :
 - النقد المنهجي عند العرب . ط. دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٦٩ .
- النقد والنقاد المعاصرون . ط. مكتبة نهضة مصر . القاهرة . د. ت .
- (١٣٢) محمد المهدى البصیر :
 - في الأدب العباسى . ط. التعمان - النجى الأشرف - بغداد ١٩٧٠ .
- (١٣٣) دكتور محمد النويسي :
 - الشعر الجاهلى : منهجه في دراسة وتقديره . ط. الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة . د. ت .
- وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانتقاد الجمالى ط - معهد الدراسات العربية - القاهرة ١٩٦٦ .
- (١٣٤) دكتور/ محمد المهيawi: الطبع والصنعة في الشعر. ط. النهضة المصرية . القاهرة ١٣٥٨ هـ.

- (١٣٥) د. محمود الريداوى: الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام. ط. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت ١٩٦٧
- (١٣٦) دكتور / مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. ط. دار المعارف بمصر. القاهرة ١٩٥١
- (١٣٧) مصطفى صادق الراضي: تاريخ آداب العرب. الطبعة الأولى. مطبعة الاستقامة. القاهرة ١٩٥٣
- (١٣٨) دكتور / مصطفى الصاوي الجويين: ألوان من التذوق الأدبي. ط. منشأة المعارف. الإسكندرية.
- (١٣٩) دكتور / مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي. ط. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة. د. ت.
- (١٤٠) دكتور / مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. ط. مكتبة مصر. القاهرة. د. ت.
- (١٤١) دكتور / مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم. ط. الجامعة الليبية . كلية الآداب . د . ت .
- (١٤٢) دكتور / مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي. ط. دار القلم. القاهرة ١٩٦٥
- (١٤٣) دكتور / نجيب محمد البهبيتي: أبو تمام الطائي - حياته وحياة شعره. ط. دار الفكر . بيروت د. ت.
- (١٤٤) دكتور / نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري. ط. مطبعة دار الكتب. القاهرة ١٩٥٠
- (١٤٥) نسيب عازار: نقد الشعر في الأدب العربي. ط. دار المكشوف. بيروت ١٩٣٩
- (١٤٦) نعيم اليافى: الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث. رسالة دكتوراه مخطوطة بجامعة القاهرة ١٩٦٧
- (١٤٧) نيكولسون: التاريخ الأدبي للعرب - ترجمة صفاء خلوصى. ط. المكتبة الأهلية. بغداد ١٩٦٦

- (١٤٨) يوسف البلاقس: البديع في الشعر إلى القرن الرابع. رسائل ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٦٨
- (١٤٩) يوسف حسين بكار: اتجاهات الفزل في القرن الثاني الهجري. رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة ١٩٦٨
- (١٥٠) دكتور / يوسف خليف: الحب المثالي عند العرب. ط. دار المعارف بمصر ١٩٦١
- (١٥١) دكتور/ يوسف خليف: حياة الشعر في الكوفة. ط. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٨
- (١٥٢) دكتور/ يوسف خليف: ديوان «نداء القمم» (المقدمة) ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة د. ت.

ج : مراجع أجنبية

- (153) Caroline Spurgeon: Shakespeare's imagery and what it tells us.
Cambridge at the University press, 1968.
- (154) Stephen Spender: The Making of a Poem London, 1955.
- (155) W. H. Clemen: The Development of Shakespeare's Imagery.
London, 1953.

د: دوريات

(١٥٦) مجلة الأدب البيريتوية:

- ١- د. إيليا حاوي: الخيال والرؤية الشعرية يناير ١٩٦٣
- ٢- د. إيليا حاوي: العقل في الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز.
ديسمبر ١٩٦٢
- ٣- نازك الملائكة: دلائل التكرار في الشعر. أكتوبر ١٩٥٧

(١٥٧) مجلة الأداب:

- ١- د. محمد مصطفى بدوى: الذاتية في الشعر. نوفمبر ١٩٥٦
- ٢- د. محمد مصطفى بدوى: الموضوع في الشعر. فبراير ١٩٥٦
- ٣- د. محمد مصطفى بدوى: الوحدة الفنية في الشعر. إبريل ١٩٥٧

(١٥٨) مجلة الثقافة:

- ١- د. أحمد فؤاد الأهوانى: الشعر والحياة ١٩٥٢

(١٥٩) مجلة الكاتب:

- د. سهير القلماوى: تراثنا القديم في أضواء حديثة. يونيو ١٩٦١

صلاح عبد الصبور: توحد الشعر. يونيو ١٩٦١

(١٦٠) مجلة كلية الأداب - جامعة الرياض:

- د. النعمان القاضى: جدل أبي تمام في الشعر. المجلد الثاني ١٩٧٢

(١٦١) مجلة كلية الأداب العراقية:

- د. أحمد مطلوب: اتجاهات البلاغة العربية ١٩٦٢

(١٦٢) مجلة المجلة:

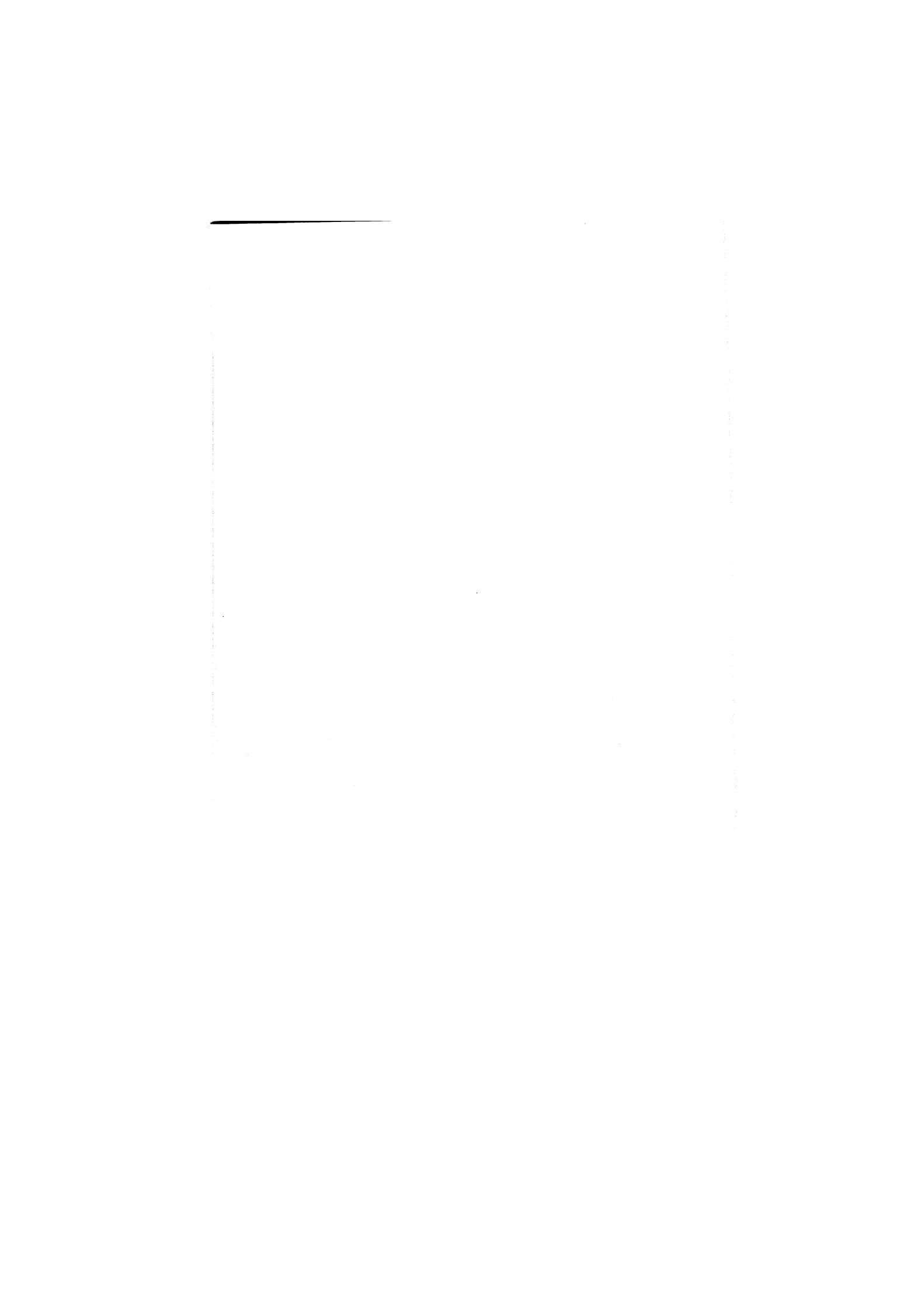
- ١- د. زكريا إبراهيم: هل الفن صناعة؟ ديسمبر ١٩٥٩

٢- د. عز الدين إسماعيل: تشكيل الصورة الشعرية. أكتوبر ١٩٥٩

- ٣- د. محمد غنيمى هلال: الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية. أغسطس ١٩٥٩

٤- د. محمد غنيمى: فلسفة الصورة في شعر البرت Sinclair. سبتمبر ١٩٥٩

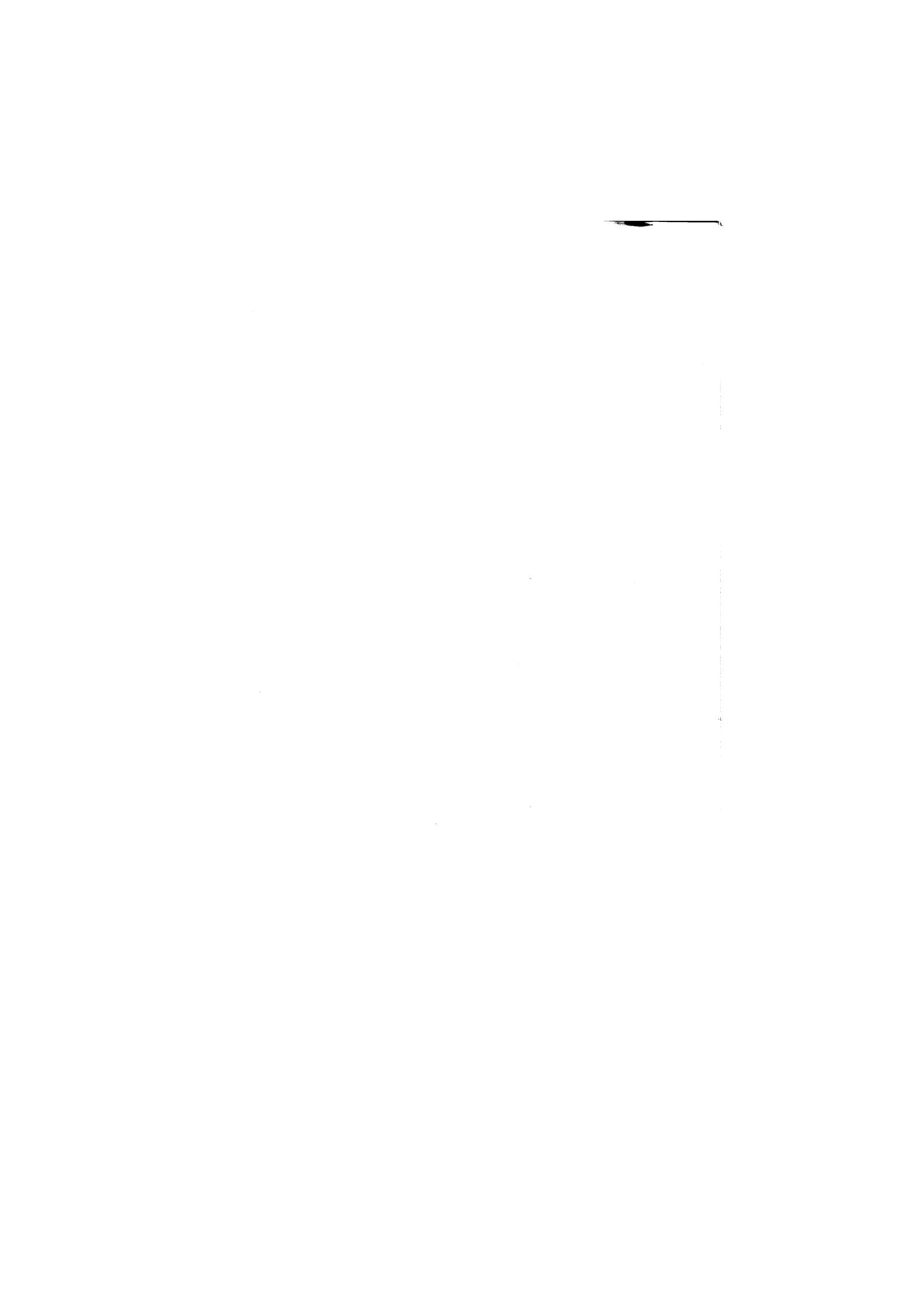
- ٥- د. محمد متدور: التعبير الشعري بين السوقية والرمادية. أغسطس ١٩٥٨

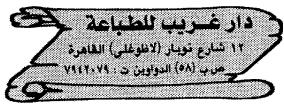


الفهرس

الصفحة	الموضوع
٣	تمهيد
الفصل الأول: المصادر	
٦٩	(١) النموذج الطالب (بين الموروث والحضاري)
١٠١	(٢) مقومات اللوحة الخمرية (بين الذاتية والتقليد)
١٢٥	(٣) النمط الغزلي (صريح الغواي)
١٤٣	(٤) لوحة المدح (بين الاتباع والابتكار)
١٦٥	(٥) النموذج الحماسي (بين المادة الجاهزة والإيقاع العربي لعصره)
١٧١	(٦) لوحة الرثاء (ذاتية الأداء ومعالجة الموروث)
١٧٥	تقريب خاص: خلاصة حوار حول الإطار التاريخي لصورة وطابعها التقدى
الفصل الثاني : التشكيل والأداء.	
١٨٩	(١) مستويات التشكيل الجمالى للصورة
١٩٩	(٢) المستويات التثبيتية
٢١١	(٣) البعد الاستعماري
٢٢٩	(٤) البديع ودوره فى تخلق الصورة
٢٨٥	(٥) اللغة فى سياق التشكيل الجمالى للصورة
٣٠١	(٦) خيال الشاعر ومعايير الإبداع الفنى فى الصورة
٣١١	(٧) أثر المقدرة الفنية فى الصورة التراثية والصورة الحضارية ..

الصفحة	الموضوع
	الفصل الثالث: توظيف الصورة الفنية في شعره :
٢٥١	(١) البعد الزخرفي
٣٧١	(٢) المستوى الجمالي
٢٨١	(٣) الدلالة الاجتماعية
٤٠٥	(٤) التمثيل الذاتي
	الفصل الرابع: التقويم
٤٢٧	(١) الموقف النقدي القديم من شعره
٤٤٥	(٢) مفهوم القدماء لطبيعة صوره
٤٦٥	(٣) بين مقومات الأصالة ومزالق الزيف
٤٩٣	(٤) حول أساليب المعالجة التصويرية عامة
٥٠٢	مصادر ومراجع
٥١٧	الفهرس





دار غريب للطباعة

١٢ شارع حويار (القطفي) القاهرة

ص ٦٨ (٩٨) الدواوين ت : ٧٤٤٢٠٧٤